

„Freundeskreise“

Zur Entwicklung der deutschen HipHop-Szene.
Mit einer annotierten Mediographie für Öffentliche Bibliotheken.

Diplomarbeit
im Fach
AV-Medien
Studiengang Öffentliche Bibliotheken
der
Fachhochschule Stuttgart –
Hochschule für Bibliotheks- und Informationswesen

Tobias Rathgeb, Stuttgart

Erstprüfer: Prof. Dr. Nagl
Zweitprüfer: Prof. Dr. Heidtmann

Angefertigt in der Zeit vom 09. Juli 1999 bis 11. Oktober 1999

Stuttgart, Oktober 1999

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung.....	4
Abstract.....	4
Vorwort.....	5
1. Definitionen.....	7
1.1 Rap.....	7
1.2 HipHop.....	7
2. HipHop in den USA.....	9
2.1 Die Ursprünge.....	9
2.2 Die Entstehung des HipHop.....	11
2.2.1 Die DJs.....	11
2.2.2 Die Entwicklung des Rap.....	12
2.2.3 Die HipHop-Kultur.....	13
2.3 Der erste Erfolg des HipHop.....	14
2.4 Die weitere Entwicklung.....	16
2.5 Die „New School“.....	17
2.6 Die „Westcoast“.....	18
2.7 Die Entwicklung in den 90er Jahren.....	19
3. HipHop in Europa.....	21
3.1 England.....	21
3.2 Frankreich.....	22
3.3 Italien.....	24
4. Die Entwicklung des HipHop in Deutschland.....	26
4.1 Die frühe (west-)deutsche Szene.....	26
4.2 Die Entwicklung in der DDR.....	27
4.3 Die ersten Vermarktungsversuche.....	28
4.4 Die Entwicklung des deutschsprachigen HipHop.....	29
4.5 Der erste Erfolg.....	31
4.6 Die Entwicklung 1993-1995.....	33
4.7 Türkischsprachiger HipHop.....	36
4.8 Der kommerzielle Durchbruch.....	37

5. Die Stuttgarter HipHop-Szene.....	40
5.1 Die Anfänge der Stuttgarter Szene.....	40
5.2 Die Kolchese.....	41
5.3 Four Music.....	43
5.4 Die aktuelle Situation.....	45
6. Mediographie.....	48
6.1 Bücher.....	48
6.2 Zeitschriften.....	49
6.2.1 Allgemeine Rock- und Pop-Zeitschriften.....	49
6.2.2 Spezielle HipHop-Zeitschriften.....	50
6.3 Videos.....	51
6.4 CDs.....	52
6.4.1 Einzelinterpreten.....	52
6.4.2 Sampler.....	56
6.5 WWW-Seiten.....	57
Literaturverzeichnis.....	59

Zusammenfassung

HipHop, in den 70er Jahren in den USA entstanden, hat sich zu einem internationalen Phänomen entwickelt und gehört mittlerweile auch in Deutschland zu den wichtigsten Jugendkulturen.

In dieser Arbeit wird zunächst die Entstehung des HipHop in den USA dargestellt, woraufhin ein kurzer Teil über seine Adaption in einzelnen europäischen Ländern folgt.

Danach wird die Geschichte des deutschen HipHop von den Anfängen bis zur Gegenwart nachgezeichnet, gefolgt von einer beispielhaften Darstellung der HipHop-Szene in Stuttgart.

In der abschließenden Mediographie für Öffentliche Bibliotheken wird eine Auswahl an Büchern, Zeitschriften, Videos, CDs und Internetseiten zum Thema gegeben.

Schlagwörter: HipHop; Rap; HipHop-Szene; Deutschland; Entwicklung

Abstract

HipHop, emerged in the seventies in the USA, has developed into an international phenomenon and meanwhile it is also in Germany one of the most important youth cultures.

In this thesis, first of all the development of HipHop in the USA is depicted, whereupon a concise part about its adaptation in particular European countries follows.

After that, the history of German HipHop is traced from the beginnings up to the present time, followed by a description of the HipHop scene in Stuttgart as an example.

In the concluding mediography for public libraries a selection of books, magazines, videos, CDs and web pages is given.

Keywords: hiphop; rap; hiphop-scene; Germany; development

Vorwort

HipHop entstand in den 70er Jahren als eine Kulturform, zu der neben der Musik genauso Breakdance und Graffiti gehörten. Ursprünglich aus den Ghettos in den USA kommend, verbreitete sich HpHop mit der Zeit auch über die anderen Kontinente. Auch in Deutschland begann dieses Phänomen, besonders seit Anfang der 90er Jahre, Fuß zu fassen und hat sich mittlerweile zu einer der wichtigsten Jugendkulturen entwickelt.

In dieser Arbeit liegt der Schwerpunkt auf der HipHop-Musik. Die anderen Bestandteile dieser Kultur werden kurz erwähnt, auf sie wird jedoch nicht ausführlicher eingegangen.

Zunächst soll die Entwicklung des HipHop in seinem Heimatland USA von den Ursprüngen bis zur Gegenwart dargestellt werden.

Es folgt ein kurzer Teil, in dem an den Beispielen der Länder England, Frankreich und Italien gezeigt werden soll, wie HipHop auch in Europa seine Ausprägungen fand.

Mit dem folgenden Kapitel beginnt der eigentliche Hauptteil der Arbeit, in dem die Entwicklung des HipHop in Deutschland dargestellt wird. Diese beginnt Anfang der 80er Jahre mit der ersten Breakdance-Welle, geht über die ersten Versuche mit auf deutsch gerappten Texten und findet ihren vorläufigen Höhepunkt in den kommerziellen Erfolgen am Ende dieses Jahrzehnts.

Im Anschluss daran wird die Stuttgarter HipHop-Szene als Beispiel etwas näher betrachtet.

Bei der Ausarbeitung bestand das Hauptproblem darin, dass zu dem Thema „HipHop in Deutschland“ bislang so gut wie keine Bücher zu finden sind. So waren die wichtigsten Quellen bei dieser Arbeit Artikel aus unterschiedlichen Musikzeitschriften, unter anderem Spex, Juice und Backspin. Auch das Internet erwies sich als hilfreiche Quelle. Hier waren einige für das Thema relevante Seiten zu finden.

In den unterschiedlichen Texten fiel u.a. auf, dass die Verwendung des Begriffes HipHop nicht einheitlich ist. So verstehen manche Autoren darunter lediglich die Musik, während andere damit die gesamte Kulturform

(inklusive Breakdance und Graffiti) meinen und die Musik als Rap bezeichnen. Auf diesen Sachverhalt wird zu Beginn der Arbeit mit den Definitionen noch eingegangen.

Ebenfalls nicht einheitlich ist die Schreibweise. Neben HipHop sind auch Hip Hop, Hip-Hop und Hiphop zu finden. Erstere Version scheint jedoch am gebräuchlichsten zu sein und wird somit auch in dieser Arbeit verwendet.

1. Definitionen

1.1 Rap

Rap ist die Bezeichnung für einen in den 70er Jahren entstandenen Musikstil. Der Begriff ist von dem englischen Verb „to rap“ abgeleitet, das im Deutschen soviel wie „klopfen, pochen“¹ bedeutet, und „bezieht sich auf die vor allem in den afroamerikanischen Diskotheken entwickelte rhythmische Schnellsprechpraxis der Discjockeys, die mit rasanten Wortkanonaden und dem im raschen Wechsel raffinierten Ineinanderfahren von Titelfragmenten eine äußerst dynamische, zum Tanzen animierende Atmosphäre erzeugten.“² Rap ist also eigentlich „das rhythmische Sprechen zu einem tönenden Hintergrund“³, wurde aber vor allem bis Ende der 80er Jahre häufig als Pars pro toto verwendet, umfasste also neben dem eigentlichen Rap, dem Sprechgesang, ebenso die dazugehörige „Hintergrundmusik“. In den 90er Jahren wurde Rap wieder eher zur Bezeichnung für den Sprechgesang an sich bzw. für die Old School, d.h. die frühen Vertreter des Musikstils. Allerdings ist besonders in Amerika nach wie vor die Verwendung des Begriffes für HipHop-Musik allgemein üblich.⁴

1.2 HipHop

HipHop ist eine vorwiegend von farbigen Jugendlichen im New Yorker Stadtteil Bronx geprägte Straßenkultur, zu der nicht nur Musik, sondern auch die entsprechenden Tanzformen, Graffiti und ein bestimmter Kleidungsstil gehören.⁵

Heute wird der Begriff häufig für die New School, also die aktuelle Form der Rap-Musik, verwendet. In Deutschland dagegen meint man mit HipHop meist jede Form von Rap-Musik, also inklusive der Old School.⁶

¹ Langenscheidts Handwörterbuch Englisch-Deutsch, S. 521

² Wicke, Peter: Handbuch der populären Musik, S. 418

³ Halbscheffel, Bernward: Sachlexikon Rockmusik, S. 307

⁴ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 150

⁵ Vgl. Wicke, Peter: Handbuch der populären Musik, S. 230

⁶ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 150

Die Verwendung der beiden Begriffe ist also nicht völlig einheitlich. Ihre Bedeutungen lassen sich nicht immer vollständig voneinander abgrenzen. In der vorliegenden Arbeit soll Rap als Bezeichnung für den Sprechgesang alleine, HipHop allgemein für die Musik benutzt werden. Falls mit HipHop das gesamte kulturelle Umfeld gemeint ist, geht dies aus dem Zusammenhang hervor.

2. HipHop in den USA

2.1 Die Ursprünge

HipHop hat nach Aussage von David Toop in seinem Buch „Rap Attack“ die tiefsten Wurzeln aller afroamerikanischen Musikrichtungen.⁷

Er verfolgt sie zurück bis zu den sogenannten Griots, einer Kaste von Musikern aus dem westafrikanischen Savannengürtel, deren Funktion darin bestand, und noch heute besteht, die Rolle eines lebenden Geschichtsbuches und einer Zeitung einzunehmen und mit musikalischer Virtuosität zu verbinden. Ihre Darbietungen reichen dabei von Klatsch bis hin zu Angriffen auf die politisch Mächtigen.

Diese Tradition findet sich wieder in den afroamerikanischen Toasts, Erzählgedichten, welche meist unter Männern erzählt werden und von Gewalt, Obszönität und Frauenfeindlichkeit geprägt sind. Es entwickelten sich regelrechte Sprach-Wettkämpfe, „The Dozens“ genannt, bei denen der Gegner durch sprachlich möglichst originelle Beschimpfungen außer Gefecht gesetzt werden soll.⁸

Als weitere Vorform des HipHop nennt Toop den Scat, eine Gesangsform, bei der die Stimme als reines Instrument eingesetzt wird. Der Scat tauchte bereits im 19. Jahrhundert in Spirituals auf und wurde dann im New-Orleans-Jazz und im Bebop aufgegriffen. Durch Jazzlegenden wie Louis Armstrong, Ella Fitzgerald und Betty Carter wurde er populär.⁹ Cab Calloway entwickelte eine besondere Form, den Jive-Scat, eine vom Straßenslang beeinflusste musikalische Sprachform, mit der er zum Beispiel während eines Konzertes seine Mitmusiker präsentierte.

Diese Sprachformen wurden zwischen den 40er und 60er Jahren von schwarzen Radio-DJs aufgegriffen, die damit die Musik, zunächst Jazz, später zunehmend Rhythm'n'Blues und Rock'n'Roll, ansagten.¹⁰

Einen anderen wichtigen Bezugspunkt sieht Toop in der afroamerikanischen Religion und der dort praktizierten Verbindung von gesprochenem

⁷ Vgl. Toop, David: Rap Attack, S. 27

⁸ Vgl. Toop, David: Rap Attack, S. 40 ff.

⁹ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 151 f.

¹⁰ Vgl. Toop, David: Rap Attack, S. 47 ff.

Wort und (Gospel-) Musik. Diese Verbindung wurde auch kennzeichnend für das Genre des Soul-Rap bzw. Deep Soul. Es handelt sich dabei um gesprochene Songs mit meist religiösem Inhalt, was aber auch kabarett-ähnliche Einlagen und sexuelle Anspielungen nicht ausschließt. In den 70er Jahren wurde diese Art von Songs durch Künstler wie Barry White, Isaac Hayes und Millie Jackson einem internationalen Publikum bekannt gemacht.¹¹

Als weiterer wichtiger Einfluß auf den HipHop ist die Popmusikultur auf der Karibikinsel Jamaika zu nennen. Dort entwickelte sich in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg ein großes Interesse an US-amerikanischem Rhythm'n'Blues, insbesondere in den Slums der Städte. Es entstand die Idee zu den sogenannten Soundsystems, mobilen Diskotheken, mit denen man durch die Städte tourte und die Leute zum Tanzen animierte. Dabei wurden regelrechte Wettkämpfe unter den einzelnen Soundsystems ausgetragen, in denen es darum ging, welches am lautesten war und die seltensten Platten hatte.

Ende der 50er Jahre begannen die größten DJs wie Duke Reid und Sir Coxson, für ihre Soundsystems eigene Platten zu produzieren, die zunächst noch stark an die US-amerikanischen Vorbilder angelehnt waren, aber schon bald einen eigenen Stil entwickelten. Es entstand die Musikrichtung des Ska und daraus schließlich der Reggae.

Die Soundsystem-DJs unterhielten ihr Publikum, indem sie über ein Mikrophon zur Musik in einem sprechgesangsartigen Stil reimten, der an die amerikanischen Radio-DJs (s.o.) angelehnt war. Doch auch hier entwickelte sich mit der Zeit eine eigenständige Form, das typische jamaikanische „Toasten“.¹²

¹¹ Vgl. Toop, David: Rap Attack, S. 59 ff.

¹² Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 154 ff.

2.2 Die Entstehung des HipHop

2.2.1 Die DJs

Kool DJ Herc gilt als erster HipHop-DJ. Er wurde auf Jamaika geboren und kam als 12jähriger 1967 nach New York, wo er 1973 im Stadtteil Bronx mit dem Plattenauflegen begann. Beeinflusst wurde er dabei von Disco-DJs aus der Bronx ebenso wie von den Soundsystems in seiner Heimat Jamaika. Anfangs legte er auch hauptsächlich Reggae-Platten auf, doch da diese Musik bei seinem Publikum nicht sehr populär war, verlagerte er sich bald auf Funk- und Latin-Musik und wurde damit auf den sogenannten Block-Parties in der Bronx schnell bekannt.¹³

Herc entwickelte dabei eine neue Art des Plattenauflegens. Anstatt einfach eine Platte nach der anderen zu spielen, nahm er sich nur die Bruchstücke heraus, die beim Publikum am besten ankamen. In der Regel waren dies die Passagen, bei denen der Schlagzeugrhythmus in den Vordergrund trat.¹⁴ Diese sogenannten Breaks verlängerte Herc, indem er zwei Exemplare derselben Platte verwendete und die entsprechende Passage abwechselnd auf seinen beiden Plattenspielern ablaufen ließ oder er wechselte zum Break eines anderen Stückes über. Er nahm also „...einfach nur die Kirsche von der Torte, aß sie und schmiß den Rest weg.“¹⁵

Diese neue Technik wurde „Breakbeat“ genannt und wurde zur Grundlage der HipHop-Musik. Entsprechend zu der neuen Form von Musik entwickelte sich auch ein neuer Tanzstil, der „Breakdance“ oder „B-Boying“ genannt wurde.¹⁶

Durch den Erfolg Hercs in der Bronx angespornt, begannen bald auch andere DJs, ihm nachzueifern. Einer von ihnen war Grandmaster Flash, der das Grundprinzip des Breakbeats durch einige technische Feinheiten erweiterte. Zunächst entdeckte er die Vorhörmöglichkeit über Kopfhörer, wodurch ihm ein exakteres Ineinandermischen der verschiedenen Platten

¹³ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 159 f.

¹⁴ Vgl. Ski, Rick: Die Mystik der Breakbeats, in: Juice 3/99, S. 52

¹⁵ Toop, David: Rap Attack, S. 74

¹⁶ Vgl. Ski, Rick: Die Mystik der Breakbeats, in: Juice 3/99, S. 52

gelang. Außerdem führte er Techniken ein wie das „punch phasing“, das Einblenden von kurzen Instrumentalpassagen eines Stückes in das Break eines anderen, oder das „back-spinning“, das schnelle Zurückziehen einer Platte, um bestimmte Passagen zu wiederholen.¹⁷

Theodore Livingston, ein junger DJ, der sein Handwerk von Flash gelernt hatte, entwickelte eine weitere wichtige Technik, das „Scratching“. Dabei handelt es sich um schnelles Hin- und Herbewegen einer Platte, um damit rhythmische Kratzgeräusche zu erzeugen.¹⁸

2.2.2 Die Entwicklung des Rap

Bereits der erste HipHop-DJ, Kool DJ Herc, begann, zu den Platten, die er auflegte, zu rappen, wobei er meist sich oder sein Soundsystem anpries. Diese Praxis hatte er von den toastenden DJs in seiner Heimat Jamaika übernommen.¹⁹ Bald jedoch wurde diese Aufgabe durch einen von Hercs Helfern, Coke La Rock, erfüllt. Er improvisierte zur Musik Reime und Erzählungen, die den einfachen Plaudereien auf der Straße ähnlich waren. Nach wie vor waren diese Raps aber nicht mehr als eine Zugabe zu den DJ-Künsten Hercs.

Dies änderte sich, als ein Freund von Grandmaster Flash, der später unter dem Namen Cowboy bekannt wurde, diesen beim Plattenauflegen durch seine Raps unterstützte. Bald stießen noch zwei weitere MCs²⁰, Kid Creole und Melle Mel, hinzu.²¹ Der Zweck dieser MCs war zunächst, wie Grandmaster Flash sagte, die Leute von seinen DJ-Künsten abzulenken, weil sie oft „...nicht mehr tanzten, sondern sich um mich scharten und mir zusahen, als wärs ein Seminar. Das war exakt das, was ich nicht wollte. Wir waren schließlich nicht in der Schule, wir wollten doch unseren Arsch bewegen.“²²

¹⁷ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 167 ff.

¹⁸ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 169

¹⁹ siehe Kapitel 2.1

²⁰ MC = „Master of Ceremony“; Synonym für Rapper

²¹ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 182 f.

²² zit. in: Toop, David: Rap Attack, S. 86

Die MCs gewannen nach und nach an Bedeutung. Ende der 70er Jahre hatte sich die Gewichtung in der HipHop-Musik vom DJ auf den MC verlagert. Die Rapper lösten die DJs in ihrer Rolle als Jugendidole ab, HipHop war von nun an in erster Linie Rap-Musik.²³

2.2.3 Die HipHop-Kultur

Parallel zu der neuen Musik entstand sehr schnell ein ganzes kulturelles Umfeld, zu dem neben den bereits erwähnten „Disziplinen“ DJing und MCing noch Breakdance und Graffiti zu zählen sind.

Breakdance bezeichnet die Art, wie zu den Breakbeats getanzt wird. Ähnlich wie in der Musik wurde auch hier Traditionelles mit Innovativem verbunden: Von Bebop-, Soul- oder Funk-Tänzen übernommene Elemente wurden ergänzt mit neuartigen, oft sehr akrobatischen Einlagen, wie zum Beispiel schnellen Drehungen im Kopfstand.²⁴

Unter Graffiti versteht man meist mit Farbsprühdosen angefertigte Wandmalereien. Die Bandbreite reicht dabei von kleinen Markierungen, sogenannten „Tags“, die meistens ein Namenszeichen o.ä. darstellen, bis hin zu großflächigen Gemälden, zum Beispiel vollständig bemalte Züge. Häufig bewegen sich die Graffiti-Künstler, die sogenannten „Writer“, mit ihren Aktivitäten in der Illegalität. Es gab aber vereinzelt auch schon Writer, die von bezahlten Auftragsarbeiten leben konnten oder ihre Werke sogar in Galerien ausstellen durften.²⁵

Diese neu entstehende HipHop-Kultur bedeutete in den 70er Jahren für viele Jugendliche in den Ghettos einen Ersatz für die Gangs, die sich gegenseitig zum Teil blutige Kämpfe lieferten. Anstatt mit Waffen begann man nun, sich künstlerisch zu „bekämpfen“: „Wer hatte den besten Reim? Wer konnte am besten tanzen? Wer sprühte die attraktivsten Bilder an den gefährlichsten Orten? Wer fand den geilsten Beat?“²⁶

²³ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 184 f.

²⁴ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 163 f.

²⁵ Vgl. Dufresne, David: Yo! Rap Revolution, S. 158 ff.

²⁶ <http://oase-shareware.org/raphis/szene.htm>

Eine wichtige Rolle bei dieser Entwicklung spielte Afrika Bambaataa, der neben Kool DJ Herc und Grandmaster Flash zu den wichtigsten Pionieren unter den HipHop-DJs zählt.

Seit Ende der 60er Jahre war er Mitglied der Gang „Black Spades“ gewesen, die blutige Straßenkriege gegen verfeindete Gruppierungen führte. Als 1975 sein bester Freund dabei ums Leben kam, sagte sich Bambaataa von jeglicher Gewalt los und trat aus der Gang aus. Er gründete mit einigen Freunden die „Bronx River Organisation“, aus der bald darauf die „Zulu Nation“ wurde.

Ziel Bambaataas war es, die Gangs von der Straße zu holen. Die Jugendlichen sollten statt dessen auf die von ihm veranstalteten Parties kommen und dort ihren Spaß haben. Gleichzeitig versuchte er ihnen ein Bewusstsein für ihre sozialen Probleme zu vermitteln. Der Zulu Nation schlossen sich bald immer mehr Leute aus der Bronx an. Bambaataa wollte jedoch, dass seine Organisation nicht auf diesen Ort beschränkt blieb und begann sie nach und nach über den ganzen Globus auszudehnen. Diese „Universal Zulu Nation“ ist bis heute die größte HipHop-Bewegung weltweit.²⁷

2.3 Der erste Erfolg des HipHop

Bis 1979 war HipHop ein Phänomen, das sich in der Hauptsache auf die New Yorker Stadtteile Bronx und Harlem beschränkte. Die DJs und MCs spielten dort live auf Block-Parties oder in Jugendzentren, niemand dachte daran, Schallplatten mit dieser Musik aufzunehmen. Es existierten lediglich einige Kassetten mit Mitschnitten von diversen Auftritten. Als Grandmaster Flash 1977 das Angebot einer Plattenfirma bekam, seine Breakbeats zusammen mit den Raps seiner MCs, den „Furious Five“, auf Vinyl zu pressen, lehnte er ab, weil er sich nicht vorstellen konnte, dass eine derartige Veröffentlichung erfolgreich sein würde.

Umso größer war die Überraschung, als 1979 tatsächlich die ersten Rap-Platten veröffentlicht wurden. Als erste solche gilt die Single „You’re My Candy Sweet“ der Funk-Formation „The Fatback Band“, auf deren B-Seite

²⁷ Vgl. Fabinger, Stefan: Afrika Bambaataa, in: Backspin Nr. 16, S. 12 f.

sich der Titel „King Tim III (Personality Jock)“ befand. Dieses Stück, „eine gespreizte Mischung aus MCing der alten Schule, Radio Rapping und ein paar B-Boy-Phrasen“²⁸ wurde von den meisten New Yorker Plattenläden zur A-Seite umfunktioniert und wurde damit zu einem Überraschungserfolg.

Eine noch größere Wirkung hatte die im selben Jahr veröffentlichte Single „Rapper’s Delight“ der Sugarhill Gang. Dieses Stück erschien auf dem neu gegründeten Plattenlabel „Sugarhill Records“ von Sylvia Robinson, die bereits seit Ende der 50er Jahre mehrere Hiterfolge als Sängerin gehabt hatte. Die Rapper der Sugarhill Gang suchte sie eigens für die Aufnahme der Platte zusammen, nachdem sie durch ihre Kinder auf den neuen Musikstil aufmerksam gemacht worden war. Die Hintergrundmusik, eine rhythmische Version des Hits „Good Times“ der Disco-Gruppe Chic, wurde entgegen der eigentlichen Praxis der HipHop-DJs von einer Band im Studio eingespielt. Der Erfolg der Platte war überwältigend, in den USA wurden 2 Millionen Exemplare davon verkauft.²⁹

Unter den HipHop-Pionieren aus der Bronx löste dieser Hit einen regelrechten Schock aus. Sie sahen in ihm lediglich einen großen Betrug, weil die Raps nicht von der Sugarhill Gang selber waren, sondern sich aus verschiedenen Originalversatzstücken zusammensetzten. Zudem war die Band kein Teil der eigentlichen HipHop-Szene in der Bronx.

Andererseits bedeutete diese Platte den Durchbruch für die neue Musik, der auch für andere Acts viele Türen öffnete. Durch den Erfolg der Sugar Hill Gang war ein großes Interesse an HipHop entstanden, so dass nun eine Nachfrage nach weiteren Platten vorhanden war.³⁰

So konnten nun auch authentischere Platten veröffentlicht werden, etwa auf dem „Enjoy“-Label von Bobby Robinson, der beispielsweise „Superrappin“, das Debüt von Grandmaster Flash and the Furious Five aufnahm. Da Bobby Robinson seine Platten jedoch nicht so erfolgreich vermarkten konnte wie Sylvia Robinson (die übrigens nicht mit ihm verwandt war), ver-

²⁸ Toop, David: Rap Attack, S. 97

²⁹ Vgl. Chasin’ a dream, S. 197

³⁰ Vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, S. 193

ließen bald einige seiner Musiker das Label. So wechselte auch Grandmaster Flash nach kurzer Zeit zu Sugarhill Records.³¹

Ein weiteres wichtiges Label der Anfangszeit war „Paul Winley Records“ im New Yorker Stadtteil Harlem. Winley produzierte u.a. die ersten Platten von Afrika Bambaataa und veröffentlichte unter dem Titel „Super Disco Brakes“ die ersten Breakbeat-Compilations. Dabei handelt es sich um Zusammenstellungen von im HipHop häufig verwendeten Breaks, womit jungen DJs viel Sucharbeit erspart wurde. Dies trug wiederum zur Verbreitung von HipHop bei.³²

2.4 Die weitere Entwicklung

Einen weiteren Meilenstein in der HipHop-Geschichte stellt das 1982 veröffentlichte Stück „The Message“ von Grandmaster Flash and the Furious Five dar. Der Text dieses Songs stand im krassen Gegensatz zu den bis dahin meist üblichen Raps, die sehr stark vom Wettbewerb unter den einzelnen DJs und MCs geprägt waren. Es ging darin in der Hauptsache darum zu prahlen und sich selbst als den Größten darzustellen.³³

„The Message“ dagegen beinhaltete eine schockierende und realistische Schilderung des Lebens im Ghetto. Zwar hatten auch zuvor schon Rapper wie Kurtis Blow oder Brother D vereinzelt kritische Texte veröffentlicht, jedoch hatte dies noch keine größere Wirkung. „The Message“ jedoch hatte einen immensen kommerziellen Erfolg und löste damit einen regelrechten Trend sogenannter „Message-Raps“ aus.

Musikalisch war „The Message“ von einem harten, langsamen und elektronischen Beat geprägt³⁴ und zählt damit zusammen mit Afrika Bambaataas ebenfalls 1982 erschienener Platte „Planet Rock“ zu den Ursprüngen einer neuen Stilrichtung innerhalb des HipHop: Des Electro-Sounds bzw. Electro-Funks. Kennzeichnend für diesen Sound war der verstärkte Einsatz von elektronischen Musikinstrumenten, besonders dem Drum-

³¹ Vgl. Chasin' a dream, S. 198

³² Vgl. Ski, Rick: Die Mystik der Breakbeats, in: Juice 3/99, S. 53 f.

³³ Vgl. Chasin' a dream, S. 199

³⁴ Vgl. Toop, David: Rap Attack, S. 139

Computer, auch Beat-Box genannt. Stark beeinflusst wurde der Electro-Sound von der deutschen Gruppe Kraftwerk und Vertretern des Anfang der 80er Jahre populären Synthi-Pops wie zum Beispiel Human League.³⁵ Um 1982/83 war aus HipHop ein internationales Phänomen geworden.³⁶ Dazu trugen auch zahlreiche Filme bei, die sich mit dieser Kultur beschäftigten, am authentischsten wohl „Wild Style“ von dem Regisseur Charlie Ahearn aus dem Jahr 1983.

Doch um 1983/84 folgte dann die erste Krise. Die meisten HipHop-Veröffentlichungen brachten nichts neues mehr sondern immer wieder ähnliche Beat-Box-Rhythmen und Electro-Sounds. Dementsprechend ließen das Interesse und damit auch die Verkaufszahlen nach.³⁷

2.5 Die „New School“

Nachdem der HipHop in die Krise geraten war, wurde er bereits von vielen Außenstehenden als vorübergehende Modeerscheinung abgehakt. Doch entgegen solchen Vermutungen konnte sich die Szene erneuern und von ihrem Tief erholen. Für diese neue Generation von HipHop-Interpreten, ab ca. 1985, setzte sich die Bezeichnung „New School“ durch, während ihre Vorläufer von nun an unter dem Begriff „Old School“ firmierten.

Im Zusammenhang mit der „New School“ ist besonders ein Platten-Label von Bedeutung: Das von Russel Simmons und Rick Rubin gegründete und betriebene „Def Jam“. Die Veröffentlichungen dieses Labels konnten Anerkennung bei den in der Hauptsache schwarzen HipHop-Fans ernten und gleichzeitig auch ein weißes Massenpublikum ansprechen. Dies gelang u.a. durch die Verbindung von HipHop mit Rock- und Metal-Elementen. So war der erste große Erfolg auf „Def Jam“, die Single „Walk This Way“ von Run DMC, eine HipHop-Version des Hits von Aerosmith, die zusammen mit der Rockband eingespielt wurde.³⁸

³⁵ Vgl. Ertl, Franz: Rap – Funk – Soul, S. 45 f.

³⁶ Vgl. Chasin' a dream, S. 203

³⁷ Vgl. Exter, Dieter: Hip Hop, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International, S. 1

³⁸ Vgl. Chasin' a dream, S 204 f.

Weitere wichtige Bands bzw. Künstler auf „Def Jam“ waren LL Cool J, die Beastie Boys und Public Enemy.

Eine andere wichtige stilprägende Neuerung der „New School“ war die Einführung der Sample-Technologie. Diese ermöglichte es, per Computer einzelne Teile aus verschiedenen Songs herauszufiltern, gegebenenfalls leicht zu verändern und wieder zu einem neuen Stück zusammenzusetzen. Dies bedeutete praktisch eine Weiterentwicklung der Breakbeat-Technik der Old-School-DJs. Der New Yorker Produzent Marley Marl führte diese Technologie in den HipHop ein. Erstmals benutzte er sie auf der Eric B. & Rakim-Single „Eric B. is President“, die auf der Grundlage von James Browns Stück „Funky President“ aufgebaut war.³⁹

Auch textlich fanden in dieser Zeit gewisse Veränderungen statt. Einige HipHop-Acts begannen, in ihren Stücken politisch eindeutiger Stellung zu beziehen als dies bisher der Fall war und zum Beispiel die Benachteiligung der Schwarzen in den USA zu thematisieren. Besonders die Gruppe Public Enemy sorgte in diesem Zusammenhang für Aufsehen mit ihren radikalen Aussagen.

1988 erreichte der HipHop einen vorläufigen kommerziellen Höhepunkt. In diesem Jahr wurden mehr einschlägige LPs veröffentlicht als von 1979 bis 1987 zusammen.⁴⁰

2.6 Die „Westcoast“

Die bisher geschilderten Entwicklungen fanden an der Ostküste der USA, vorwiegend in New York, statt. Doch mit dem zunehmenden Erfolg des HipHop entstanden auch in anderen Städten und Gegenden eigene Szenen. Von besonderer Bedeutung ist hierbei die Westküste der USA mit dem Zentrum in Los Angeles, wo sich eine eigenständige Entwicklung des HipHop vollzog.

Mit den ersten Plattenveröffentlichungen ab 1979 wurde HipHop an der Westküste bekannt. Das gleichzeitig aufkommende „Breakdancing“ rief

³⁹ Vgl. Ertl, Franz: Rap – Funk – Soul, S. 46

⁴⁰ Vgl. Chasin' a dream, S. 215

Erinnerungen an zwei Tanzformen wach, die hier bereits in den frühen 70er Jahren populär gewesen waren: Das „Popping“, ein roboterähnlicher Tanz, und das „Locking“, eine aus starken Verrenkungen verschiedener Körperteile bestehende Bewegungsform. Diese Tänze erfuhren zusammen mit dem „Breakdancing“ eine Wiederbelebung.⁴¹

In den frühen 80er Jahren entstand in Los Angeles eine eigene HipHop-Szene. In Clubs wie dem „Radio“ und auf großen Parties in Parks entwickelten verschiedene DJs und MCs den frühen L.A.-Sound, der stärker als in New York von Electropop und Bands wie Kraftwerk geprägt war.

Einen wichtigen Einfluss übte auch die Radiostation KDAY aus, die sich in den frühen 80er Jahren auf HipHop spezialisierte und dabei vor allem Gruppen aus New York an der Westküste bekannt machte.⁴²

Mitte der 80er Jahre kam ein neuer Stil auf, der als „Gangster-Rap“ (bzw. „Gangsta-Rap“) bezeichnet wurde. Dieser entstand zwar ursprünglich nicht in Los Angeles – Schooly D aus Philadelphia gilt als erster „Gangster-Rapper“ - , entwickelte sich dort aber zur vorherrschenden Stilrichtung. Kennzeichnend für diese ist die Glorifizierung des Gangsterlebens in den Ghettos. Die „Gangster-Rapper“, wie etwa Ice-T oder die Gruppe N.W.A. (=“Niggers With Attitude“), stellen sich selbst gerne „als Supermachos, abgebrüht und geübt im Umgang mit Waffen, brutal und skrupellos“ dar.⁴³ Allerdings kann der Westcoast-HipHop nicht alleine auf den „Gangster-Rap“ reduziert werden, da dort auch zahlreiche andere Ausprägungen vorhanden sind.

2.7 Die Entwicklung in den 90er Jahren

Die HipHop-Szene der frühen 90er Jahre war zunächst einmal stark geprägt von den sogenannten „Native Tongues“. Diese bereits Ende der 80er Jahre sich anbahnende Bewegung umfasste Gruppen wie De La Soul, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest und Queen Latifah, die sich in ihren Texten für ein friedliches Zusammenleben ohne Gewalt und Drogen

⁴¹ Vgl. Cross, Brian: It's not about a Salary..., S. 19

⁴² Vgl. Cross, Brian: It's not about a Salary..., S. 20 f.

⁴³ HipHop-Lexikon, S. 144

einsetzten und somit als Gegenbewegung zu den häufig üblichen, von der Gewalt in den Ghettos geprägten Rap-Texten angesehen werden können.⁴⁴

In diesem Jahrzehnt „wird HipHop endgültig zum bestimmenden Genre der Pop-Musik“⁴⁵. Interpreten wie beispielsweise der Wu-Tang Clan, Coolio, die Fugees oder Puff Daddy konnten international riesige Erfolge landen.

Es fand eine Globalisierung des Genres statt. Zunehmend wurde die ursprünglich in der Hauptsache afroamerikanisch geprägte Kultur auch von anderen Minderheiten in Amerika, wie zum Beispiel den Chicanos oder Latinos, aufgegriffen. Gleichzeitig dehnte sich diese Kultur weiter auf den anderen Kontinenten aus. Dort wurde von nun an nicht mehr nur HipHop aus Amerika importiert, sondern auch selber aktiv produziert. So entwickelten sich nicht zuletzt auch in Europa eigene HipHop-Szenen.⁴⁶

⁴⁴ Vgl. <http://www.pons.de>

⁴⁵ <http://www.pons.de>

⁴⁶ Vgl. Rap / hrsg. von Wolfgang Karrer und Ingrid Kerkhoff, S. 7

3. HipHop in Europa

Mit dem Erscheinen der ersten Schallplatten 1979/80 wurde HipHop erstmals international und damit auch in Europa wahrgenommen. Weitere Ereignisse wie die Veröffentlichung des Films „Wild Style“ 1983 oder die „New School“ Mitte der 80er Jahre sorgten ebenfalls immer wieder für Aufmerksamkeit.

Versuche, es den amerikanischen Vorbildern gleichzutun, fanden zuerst nur vereinzelt und weitgehend unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt.

Erst mit Beginn der 90er Jahre begannen sich in den einzelnen Ländern eigenständige Szenen zu entwickeln, wobei nun auch zunehmend in der jeweiligen Landessprache gerappt wurde.

Im Folgenden soll die Entwicklung der HipHop-Szenen in Europa am Beispiel von drei Ländern kurz dargestellt werden.

3.1 England

In England lassen sich die Anfänge des HipHop bis ins Jahr 1980 zurückverfolgen. Damals versuchten die ersten MCs, den amerikanischen Vorbildern nachzueifern, brachten aber letztendlich nicht viel mehr als mehr oder weniger gelungene Kopien der Bronx-Rapper zustande. In den Radioprogrammen wurde die neue Musikrichtung anfangs noch kaum berücksichtigt.

Erst 1986 wurde HipHop auf breiterer Basis wahrgenommen. Am Beginn dieser ersten Welle stand Derek B, der als erster bei einer Plattenfirma in Amerika unterschrieb und dort auch Anerkennung fand. Dieser Erfolg gab den Engländern Selbstvertrauen. Es folgten schnell weitere Acts wie 3 Wize Men, die Cookie Crew, Faze One, MC Mell´O, Monie Love oder MC Crazy.

Zu einer der international erfolgreichsten HipHop-Bands aus England wurden die Stereo MCs, die 1989 ihre Debüt-LP herausbrachten.

Die zahlreich in England lebenden jamaikanischen Einwanderer übten von vornherein einen großen Einfluß auf den englischen HipHop aus. So ent-

standen Verbindungen aus HipHop und Raggamuffin, einer modernen Spielart des jamaikanischen Reggae. Beispiele für Vertreter dieser Stilrichtung sind Daddy Freddy, die Demon Boyz und die London Posse. Eine andere in England gerne praktizierte Variante ist der sogenannte Hardcore Rap, eine Stilrichtung, die sich durch eindringliche, meist politische Texte, kurzatmige Raps und sehr schnelle Rhythmen auszeichnet. Beispiele für diese Spielart sind Overlord X, Hijack, Gunshot, Silver Bullet und Ruthless Rap Assassins.⁴⁷

3.2 Frankreich

In Frankreich wurde HipHop zuerst um 1982/83 wahrgenommen. Die erste französischsprachige Schallplatte stammte allerdings von der New Yorker Rapperin B-Side, die auch in Frankreich ziemlich erfolgreich war. Zu den ersten Produktionen aus dem eigenen Land gehörte die sehr kommerziell orientierte Gruppe Chagrin D'Amour.

Eine wichtige Rolle bei der Verbreitung von HipHop spielte das Radio. Es gab Anfang der 80er Jahre drei HipHop-Sendungen. In diesen wurden auch einheimische Produktionen vorgestellt.

Der Durchbruch kam mit der Fernsehsendung „Hip-Hop“, die ab 1984 auf dem Sender TF 1 ausgestrahlt, 1986 jedoch wieder eingestellt wurde. Dafür etablierten sich nun einige weitere TV- und Radiosendungen, so zum Beispiel eine Sendung von Dee-Nasty auf Radio Nova. Diese wurde zusammen mit dem „Globo“, ein Veranstaltungsort, an dem viele MCs ihre ersten Auftritte hatten, zu einem wichtigen Sprungbrett für die französische HipHop-Szene. Immer stärker begann man nun, sich von den amerikanischen Vorbildern zu lösen und einen eigenen französischen Stil zu entwickeln.

Da die meisten französischen Plattenfirmen wenig Interesse an HipHop zeigten, begann sich die Szene selbst die Voraussetzungen für Platten-

⁴⁷ Vgl. Dufresne, David: Yo! Rap Revolution, S. 142 ff.

veröffentlichungen zu schaffen. So entstand zum Beispiel das Label Labelle Noir.⁴⁸

In den 90er Jahren traten einige Bands und Künstler aus der französischen HipHop-Szene an die Öffentlichkeit, die mit ihrer Musik auch international Erfolg und Anerkennung erreichten.

Einer von ihnen ist M.C. Solaar, der seit seinem Debüt-Album von 1991 besonders auch in England erfolgreich war. Durch sein Mitwirken auf einem Album des amerikanischen Rappers Guru von Gang Starr 1993 wurde er auch im Mutterland des HipHop bekannt. Die Musik M.C. Solaars ist stark von Jazz-Elementen geprägt.

Eine ähnliche musikalische Richtung schlug auch Soon EMC ein, ein Rapper, der ursprünglich mit M.C. Solaar in derselben Band, der 501 Posse, war. Er bezeichnet seine Musik als „Rap Jazz Soul“.

Ein weiteres Beispiel ist die aus französischen und arabischen Mitgliedern bestehende Gruppe Alliance Ethnik, die ebenso wie die beiden oben genannten aus Paris stammt. Sie geht mit ihrer Musik in eine eher Pop- und Funk-orientierte Richtung. Auch Alliance Ethnik konnten durch die Zusammenarbeit mit amerikanischen HipHop-Größen wie De La Soul größere internationale Aufmerksamkeit erreichen.

Neben Paris hat sich die südfranzösische Hafenstadt Marseille zum Zentrum der HipHop-Szene in Frankreich entwickelt. Die bekannteste Band aus dieser Stadt ist IAM. Diese Gruppe setzt sich aus Mitgliedern mehrerer Nationalitäten zusammen, was sich auch in der Musik widerspiegelt. So werden in ihr arabische, afrikanische oder italienische genauso wie französische Elemente verarbeitet.⁴⁹

⁴⁸ Vgl. Dufresne, David: Yo! Rap Revolution, S. 149 f.

⁴⁹ Vgl. Mitchell, Tony: Popular Music and Local Identity, S. 39 ff.

3.3 Italien

In Italien dauerte es bis Anfang der 90er Jahre, dass HipHop auf breiterer Basis bekannt wurde. So soll das erste italienische HipHop-Festival in Padua im Juni 1991 veranstaltet worden sein.

Die ersten musikalischen Versuche fanden noch vorwiegend in englischer Sprache statt. Schließlich handelte es sich häufig um Kooperationen von italienischen DJs mit Rappern, deren Muttersprache Englisch war. Beispiele hierfür sind Power MCs, Radical Stuff, MC Fresh, South Force, Sergio Messina und Casino Royale.

Ab ca. 1992 jedoch versuchte man sich zunehmend in italienischer Sprache, wobei vor allem verschiedene regionale Dialekte und Umgangssprache verwendet wurden. Im Zusammenhang mit dieser Entwicklung standen die in vielen Gegenden Italiens entstehenden Zusammenschlüsse von HipHop-Aktivisten, die sogenannten Posses.

Die meisten dieser Posses gingen aus den sogenannten „Centri Sociali Occupati“ hervor. Dabei handelte es sich um von jungen Leuten, die häufig aus der linken Studentenbewegung stammten, in den 80er Jahren ins Leben gerufene Gemeinschaften. Diese hatten ihre Zentren häufig in besetzten Gebäuden und entwickelten dort ein eigenes kulturelles Leben, nicht zuletzt auch im musikalischen Bereich. Der dabei anfangs noch vorherrschende Punk Rock wurde in den 90er Jahren weitgehend vom HipHop abgelöst.

Diesem Hintergrund entsprechend sind viele der italienischen HipHop-Gruppen stark politisch orientiert und sehen sich als Teil der linken oppositionellen Bewegung.

Beispiele für solche HipHop-Posses sind die Isola Posse All Stars aus Bologna, die Lion Horse Posse aus Mailand oder die 99 Posse aus Neapel.

Ein wichtiges musikalisches Merkmal des italienischen HipHop ist der offensichtlich starke Einfluß karibischer Musik. So fließen hier häufig Elemente aus Raggamuffin, Dancehall Reggae oder Ska in den HipHop ein, was auch schon zu der Bezeichnung Rappamuffin führte.⁵⁰

⁵⁰ Vgl. Mitchell, Tony: Popular Music and Local Identity, S. 148 ff.

Neben diesem eher Underground-orientierten HipHop entstand in Italien auch eine eher poppige Variante, als deren populärster Vertreter Jovanotti gilt. Im Gegensatz zu den Posses, die ein auf Italien beschränktes Phänomen blieben, konnte Jovanotti auch internationale Erfolge für sich verbuchen. Sein Erfolg löste eine regelrechte „Pop-Rap“-Welle in Italien aus, die u.a. Gruppen wie Articolo 31, Alta Tensione, Ottiero und Radiotitolati hervorbrachte.⁵¹

⁵¹ Vgl. Mitchell, Tony: Popular Music and Local Identity, S. 154 ff.

4. Die Entwicklung des HipHop in Deutschland

4.1 Die frühe (west-)deutsche Szene

Anfang der 80er Jahre begann HipHop langsam auch in Deutschland bekannt zu werden. Besonders der 1983 erschienene und auch hier gezeigte Film „Wild Style“⁵² hinterließ großen Eindruck. Für viele der ersten Fans war dieser Film wohl das entscheidende Erlebnis.⁵³ Einige weitere Filme folgten, zum Teil auch Produkte aus Deutschland. So steuerte etwa das Teenager-Magazin Bravo das Werk „Bravo Break Dance Sensation '84“ bei.⁵⁴ In dieser Zeit entstand so etwas wie eine erste HipHop-Welle, wobei vor allem das Breakdancing im Mittelpunkt des Interesses stand.

Doch diese erste Welle ebte schon bald wieder ab. Es blieben einige wenige aktive Fans zurück, für die HipHop mehr war als eine Modeerscheinung. Sie bildeten kleine subkulturelle Szenen, die über das gesamte Bundesgebiet verstreut waren, in der Hauptsache jedoch unter sich blieben. Ein gegenseitiger Austausch fand zunächst kaum statt.

Ein Problem dieser frühen Aktivisten war, dass es in Deutschland zu dieser Zeit außer Schallplatten und den oben erwähnten Filmen so gut wie keine Informationen über HipHop gab. So mussten sie vieles selbst entwickeln und oftmals einfach improvisieren. Es konnte durchaus vorkommen, dass man in Ermangelung eines geeigneten Plattenspielers Tonbandgeräte verwendete, um beispielsweise Scratchings durchzuführen.⁵⁵

Um 1987 wurde HipHop im Zuge der amerikanischen „New School“ wieder vermehrt öffentliche Aufmerksamkeit geschenkt. Es gab wieder ein größeres Publikum für diese Musik, so dass viele der Aktivisten aus ihrer Zurückgezogenheit wieder an die Öffentlichkeit traten. Es fand nun vermehrt ein Austausch unter diesen aktiven HipHoppern statt und vielfach schlossen sich diese zu losen Vereinigungen, sogenannten „Poses“ zusammen.

⁵² siehe Kapitel 2.4

⁵³ Vgl. Jacob, Günther: Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer, S. 206

⁵⁴ Vgl. <http://oase-shareware.org/raphis/szene.htm>

⁵⁵ Vgl. <http://www.pons.de>

Es kam nun, Ende der 80er Jahre, immer häufiger zu sogenannten „Jams“, Veranstaltungen, zu denen sowohl DJs und MCs als auch Breakdancer und Graffiti-Writer zusammenkamen, um im Wettbewerb gegeneinander anzutreten, dabei aber auch gemeinsam Spaß zu haben.

Diese frühe Szene war eher als unpolitisch einzustufen, der Spaß stand eindeutig im Vordergrund. Auffallend war der hohe Anteil an Immigrantenkindern bzw. jungen Leuten, von denen mindestens ein Elternteil aus Afrika, Asien oder Südeuropa stammte. Dies zeigt, dass auch in Deutschland HipHop von Anfang an eine stark von Minderheiten geprägte Kultur war. In diesem Zusammenhang ist auch festzustellen, dass zu diesem Zeitpunkt noch durchweg auf Englisch gerappt wurde. Die Jugendlichen waren eher international orientiert und definierten sich nicht unbedingt als „deutsche HipHop-Szene“. Aus diesem Grund dachte wohl auch noch niemand daran, die deutsche Sprache zu verwenden.⁵⁶

In dieser Zeit wurden auch einige Demo-Kassetten aufgenommen und in Umlauf gebracht. Diese sollen von Redakteuren der Musikzeitschrift SPEX zum Teil für Produktionen aus Amerika gehalten worden sein.⁵⁷

Vereinzelt wurde auch schon mit Schallplattenaufnahmen begonnen. Als erste deutsche HipHop-Platte gilt die Maxi „Yours The Posse“ der Berliner Formation Rock Da Most, die Ende 1988 erschien. Noch war dies jedoch eher die Ausnahme. Bis 1990 gab es kaum mehr als ein halbes Dutzend Schallplatten.⁵⁸

4.2 Die Entwicklung in der DDR

Parallel zur BRD entwickelte sich in den 80er Jahren auch in der DDR eine HipHop-Szene. Der Hauptunterschied bestand darin, dass in der DDR einer Verbreitung der HipHop-Kultur weit größere Hindernisse im Weg standen. Es war hier schwieriger als im Westen, an die entsprechenden Schallplatten heranzukommen. Man war in der Hauptsache auf Mitschnitte aus dem (West-) Radio angewiesen. Technische Geräte, wie sie für die

⁵⁶ Vgl. Jacob, Günther: Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer, S. 207 ff.

⁵⁷ Vgl. <http://www.pons.de>

⁵⁸ Vgl. <http://home.htwm.de/mvogel1/outside.htm>

eigene Produktion von (HipHop-)Musik erforderlich sind, waren ebenso Mangelware wie Informationen über die amerikanische HipHop-Kultur. Hinzu kamen noch die häufig mangelhaften Englischkenntnisse. Dennoch fand zwischen 1985 und 1989 die Entwicklung einer eigenständigen HipHop-Bewegung statt.⁵⁹

Ähnlich wie in Westdeutschland stand am Anfang eine Breakdance-Welle, wobei hier vor allem der US-Film „Beat Street“ die entscheidende Rolle spielte. 1985/86 wurde die Master Dance Connection (MDC Crew), eine Vereinigung von Breakdancern, gegründet. Breakdancing wurde in der DDR als Sportart anerkannt. Überhaupt wurde HipHop von offizieller Seite akzeptiert, da man ihn im Einklang mit antirassistischen und internationalistischen Idealen sah, und beispielsweise auf sogenannten „Freundschaftslagern“ zusammen mit ausländischen Vertragsarbeitern gefördert. Aus einem dieser „Freundschaftslager“ ging im Jahre 1989 die multikulturell geprägte, sehr erfolgreiche Band Any Star hervor.⁶⁰

Auch vor diesem Zeitpunkt waren bereits verschiedene Bands entstanden, wie zum Beispiel die Magdeburger Formation Mad Enemy D oder die Electric Beat Crew aus Berlin. Auffallend dabei ist, dass diese frühen Bands, auch dies ist eine Parallele zur BRD, noch ausschließlich englische Texte verwendeten und zudem meist unpolitisch in ihren Aussagen waren.⁶¹

4.3 Die ersten Vermarktungsversuche

1990 trat ein Projekt namens Snap in Erscheinung, das mit der Single „The Power“ Spitzenpositionen in den internationalen Charts erreichte. Hinter diesem Projekt verbargen sich die beiden in Frankfurt ansässigen Produzenten Michael Münzing und Luca Anzilotti, die für die Musik verantwortlich waren. Sie verpflichteten neben verschiedenen Sängerinnen

⁵⁹ Vgl. Rap / hrsg. von Wolfgang Karrer und Ingrid Kerkhoff, S. 156

⁶⁰ Vgl. Rap / hrsg. von Wolfgang Karrer und Ingrid Kerkhoff, S. 161 ff.

⁶¹ Vgl. Rap / hrsg. von Wolfgang Karrer und Ingrid Kerkhoff, S. 157

den ehemaligen amerikanischen GI Durrón Butler, der unter dem Pseudonym Turbo B als Rapper und Aushängeschild der Gruppe fungierte.⁶² Zwar war die Musik von Snap nicht unbedingt als HipHop einzuordnen, es handelte sich vielmehr um Dancefloor mit Rap, ein Musikstil, der oft auch als „Euro-Dance“ bezeichnet wurde. Dennoch trug ihr großer Erfolg mit zu einer weiteren Popularisierung des HipHop bei und ließ zumindest die Musikindustrie ein großes Erfolgspotential in dieser Musik vermuten. Einige Plattenfirmen begannen nun, lokale Rapper vertraglich an sich zu binden. Von besonderem Interesse waren dabei junge afrikanischstämmige Leute oder amerikanische GIs mit dunkler Hautfarbe. Aufgrund deren äußerlicher Ähnlichkeit mit den amerikanischen Rapstars erhoffte man sich auf diese Weise bessere Verkaufsmöglichkeiten.⁶³

4.4 Die Entwicklung des deutschsprachigen HipHop

HipHop ist eine Musikform, bei der Sprache und Kommunikation eine wichtige Rolle spielen. Demzufolge ist es eigentlich für einen Rapper naheliegend, seine Texte in der eigenen Muttersprache zu verfassen. Diese Ansicht vertrat auch Afrika Bambaataa, als er mit seiner Zulu-Nation versuchte, die HipHop-Kultur in der Welt zu verbreiten⁶⁴: „...ich habe es den Leuten immer gesagt: Hört auf, in englisch zu rappen. Sprecht über die Dinge erst in Eurer eigenen Sprache...“⁶⁵.

Mit Blick auf den deutschsprachigen Raum nannte er den österreichischen Popstar Falco als Beispiel. Dieser praktizierte bereits Anfang der 80er Jahre mit Hits wie „Der Kommissar“ deutschen Sprechgesang und kann somit als Pionier dieser Musikform angesehen werden,⁶⁶ auch wenn er mit der eigentlichen HipHop-Kultur nichts zu tun hatte.

Erst Anfang der 90er Jahre begann sich die deutsche Sprache dann langsam in der HipHop-Szene durchzusetzen. Einen wichtigen Anteil an dieser Entwicklung hatten die Fantastischen Vier aus Stuttgart.

⁶² Vgl. <http://home1.swipnet.se/~w-53517/snapbiog.htm>

⁶³ Vgl. Jacob, Günther: Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer, S. 212 f.

⁶⁴ Siehe Kapitel 2.2.3.

⁶⁵ Fabinger, Stefan: Afrika Bambaataa, in: Backspin Nr. 16, S.13

⁶⁶ Vgl. Christ, Sven: Editorial, in: Juice 3/98

Diese Band ging Ende der 80er Jahre aus dem Terminal Team hervor, einer Formation, in der neben ersten Experimenten mit der deutschen Sprache noch vorwiegend auf Englisch gerappt wurde. Eine Reise der beiden Rapper Thomas D. und Smudo nach Kalifornien brachte dann gewissermaßen das Schlüsselerlebnis mit sich. Als sie dort vor Amerikanern ihre Raps zum Besten gaben, stellten sie fest, dass ihre englischen Texte eine gewisse Verwirrung auslösten, während ihre Versuche auf Deutsch mit Begeisterung aufgenommen wurden.⁶⁷ Sie kamen zu der Erkenntnis, dass ihre vom deutschen Mittelstand geprägten Lebensumstände nicht zu vergleichen waren mit denen vieler amerikanischer Rapper aus den Ghettos. Somit ergab es für sie auch keinen Sinn mehr, einfach deren Texte und Sprache nachzuahmen: „Als wir das erkannt haben, haben wir gesagt: Moment mal – das kann nicht sein, daß wir so tun, als seien wir mit „Yo, Motherfucker!“ und „Hey man!“ großgeworden – wir müssen in unserer eigenen Sprache singen.“⁶⁸

In diesem Zusammenhang stand auch die Änderung des Bandnamens von „Terminal Team“ in „Die Fantastischen Vier“.

Andreas Läsker, der Besitzer eines Stuttgarter Schallplattengeschäftes, übernahm für die Fantastischen Vier die Funktion eines Managers. Mit Hilfe seiner Beziehungen zur Musikindustrie konnte er der Band zu einem Plattenvertrag bei der Firma Sony verhelfen. Dort wurden im Jahr 1991 die erste Single „Hausmeister Thomas D.“ und kurz darauf das Debütalbum „Jetzt geht’s ab“ veröffentlicht.⁶⁹

Damit waren die Fantastischen Vier auf jeden Fall die Band, die HipHop mit deutschen Texten erstmals einer breiteren Öffentlichkeit näherbrachte und somit den Grundstein für die späteren Erfolge dieser Musik legte.

Allerdings gab es parallel auch in der Undergroundszene Aktivisten, die in dieser Richtung experimentierten. So berichtet beispielsweise Smudo in der Autobiographie der Fantastischen Vier von einem Konzert in Köln im Jahre 1990, bei dem er Mitglieder der Bands L.S.D. und Rude Poets ken-

⁶⁷ Vgl. Die Fantastischen Vier: Die letzte Besatzermusik, S. 52 f.

⁶⁸ Nink, Stefan: Die Fantastischen Vier, in: ME/Sounds 5/93, S. 25

⁶⁹ Vgl. Nikolai, Armin: Die Fantastischen Vier, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International, S. 1

nenlernte, und stellte fest: „Weder sie noch wir waren offenbar die einzigen, die mit der eigenen Sprache herumexperimentierten!“⁷⁰

Auch die aus Heidelberg stammende Formation Advanced Chemistry wird häufig als die erste Gruppe angesehen, die mit der deutschen Sprache experimentierte und sie für ihre Freestyle-Raps⁷¹ verwendete.⁷²

Letztendlich ist die Frage, wer denn nun tatsächlich der erste war, wohl im Nachhinein kaum mehr zu beantworten.

1991, kurz nach dem Debüt der Fantastischen Vier, erschien unter dem Titel „Krauts With Attitude“ zum ersten Mal ein Sampler, auf dem ein Überblick über die deutsche HipHop-Szene gegeben wurde.⁷³ Neben den Fantastischen Vier waren darauf noch zwei weitere Bands vertreten, die auf Deutsch rappten: Die bereits erwähnten L.S.D. und die Gruppe Controversial Unique Style.

4.5 Der erste Erfolg

Das Jahr 1992 brachte den bis dahin größten Erfolg für den deutschsprachigen HipHop und damit letztlich seine Durchsetzung in der Musikszene mit sich. Verantwortlich dafür war das zweite Album der Fantastischen Vier „Vier gewinnt“ und vor allem die daraus ausgekoppelte Single „Die da?!“. Diese erreichte Spitzenpositionen in den deutschen Charts und verschaffte dadurch der Band eine enorme Medienpräsenz vom Dauereinsatz im Radio bis hin zu Artikeln in der Teenager-Presse und Fernsehauftritten sogar in Dieter Thomas Hecks Schlagersendung „Musik liegt in der Luft“.⁷⁴

Doch die Band stieß nicht nur auf Zustimmung. In einigen Musikmagazinen gab es auch negative Kritiken, wobei meist die fehlende Ernsthaftigkeit bemängelt wurde. Auch die Vertreter des HipHop-Undergrounds distanzierten sich von den Fantastischen Vier und warfen ihnen u.a. vor, keinen Bezug zu ihrer Kultur zu haben. So meinte zum Beispiel Torch von

⁷⁰ Die Fantastischen Vier: Die letzte Besatzermusik, S. 79

⁷¹ frei improvisiertes Rappen

⁷² Felbert, Oliver von: Die Unbestechlichen, in: Spex 3/93, S. 51

⁷³ Vgl. HipHop-Lexikon, S. 276

⁷⁴ Vgl. Müller, Andrea: Die Fantastischen Vier: Die Megastars des deutschen Rap, S. 62 ff.

der Gruppe Advanced Chemistry: „Gruppen wie die Fantastischen 4 können den Leuten nicht die HipHop-Kultur vermitteln. Die können sich Fans mutieren und vielleicht ein paar von den Fans dazu bringen, auch Stars sein zu wollen. Aber das hat nichts mit HipHop zu tun, das ist Pop, und das kannst du überall haben. Wenn das einmal klar ist, können so viele Klamaukrapper kommen, wie sie wollen.“⁷⁵

Zu einer wichtigen Institution in der Underground-Szene hatte sich zu diesem Zeitpunkt das Projekt MZEE (abgeleitet von MC-„Master of Ceremony“ und dem Mainzer Autokennzeichen MZ) entwickelt. Unter diesem Namen wurde u.a. ein HipHop-Magazin herausgegeben, zu dem sich die bis dahin größten Fanzines⁷⁶ zusammengeschlossen hatten. Damit sollte der immer noch vorherrschenden regionalen Zersplitterung in der Szene begegnet werden.

Neben der Zeitschrift wurde mit „MZEE Records“ auch ein eigenes Schallplattenlabel ins Leben gerufen, auf dem im Laufe der Zeit mehrere wichtige Acts aus der Szene Platten veröffentlichten. Zu den ersten gehörten auch Advanced Chemistry mit ihrer 1992 erschienenen Maxi-Single „Fremd im eigenen Land“.⁷⁷

Das mit Nachrichtensamples von ausländerfeindlichen Anschlägen beginnende Stück beschreibt die Situation von Leuten, die, wie auch die drei Bandmitglieder, in Deutschland geboren und aufgewachsen sind und dem Paß nach Deutsche sind, aufgrund ihrer Hautfarbe aber nicht als solche anerkannt werden.

Mit „Fremd im eigenen Land“, das von manchen als Gegenstück zum Top-Hit „Die da?!“ angesehen wurde, avancierten Advanced Chemistry zu Pionieren des deutschsprachigen HipHop mit politischen Aussagen.⁷⁸

⁷⁵ Felbert, Oliver von: Die Unbestechlichen, in: Spex 3/93, S. 53

⁷⁶ Von Fans für Fans erstellte Zeitschrift

⁷⁷ Vgl. HipHop-Lexikon, S. 220

⁷⁸ Vgl. Jacob, Günther: Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer, S. 221

4.6 Die Entwicklung 1993-1995

Durch den Erfolg der Fantastischen Vier war der deutschsprachige Hip-Hop zu einer auch in der Mainstreamkultur akzeptierten Musikform geworden. Somit war der Weg auch für andere HipHop-Bands geebnet, die in den folgenden Jahren immer wieder erfolgreich ans Licht der Öffentlichkeit traten.

Doch nicht nur im Bereich des Mainstream fand eine Entwicklung statt, auch in der Underground-HipHop-Szene begannen sich Mitte der 90er Jahre feste Strukturen herauszubilden. Neben dem bereits erwähnten MZEE waren mittlerweile einige andere kleinere Labels wie „Blitz Vinyl“, „Juiceful“ oder „Rap Nation“ entstanden. Außerdem gab es nun eine große Anzahl von Fanzines und Magazinen, die sich mit der HipHop-Szene beschäftigten und ihre neuesten Entwicklungen dokumentierten. Auf dem Musiksender VIVA startete Anfang 1994 mit „Freestyle“ sogar die erste regelmäßig ausgestrahlte HipHop-TV-Sendung in Deutschland. Im Jahr 1994 konnte man somit zum ersten Mal von einer funktionierenden Infrastruktur in der deutschen HipHop-Szene sprechen.⁷⁹

Unter den HipHop-Aktivisten der ersten Stunde gab es zur damaligen Zeit ein starkes Bedürfnis, sich von den neueren, erfolgreichen Interpreten abzugrenzen. So erschien 1993 ein Sampler mit dem Titel „Alte Schule“, auf dem sich, in Anlehnung an die amerikanische „Old School“, Pioniere wie Advanced Chemistry, Tecroc oder die Stieber Twins als diejenigen feierten, ohne die HipHop in Deutschland überhaupt nicht möglich gewesen wäre.⁸⁰ Auf Dauer erwies sich der Konflikt zwischen „Alter“ und „Neuer Schule“ jedoch als belanglos, denn: „Gibt es nicht etwas andere Kriterien, Talent und Fähigkeit zu honorieren?“⁸¹

Ebenfalls zu den Pionieren des HipHop in Deutschland gehört die Heidelberger Rapperin Cora E. Auch sie fing bereits in den 80er Jahren an und avancierte 1993 durch Untergrund-Hits wie „Ich geh’ ins Ziel“ und „Könnt Ihr mich hören“ zu einer festen Größe in der deutschen HipHop-Szene.⁸²

⁷⁹ Vgl. Maruhn, Chris: Die deutsche Rap-Szene: Ein einziger Hype? in: Intro 12/94, S. 30 f.

⁸⁰ Vgl. <http://www.pons.de>

⁸¹ Maruhn, Chris: Die deutsche Rap-Szene: Ein einziger Hype? in: Intro 12/94, S. 30

⁸² Vgl. HipHop-Lexikon, S. 83

Zu einer der kommerziell erfolgreichsten Gruppen Mitte der 90er Jahre wurde die Jazzkantine. Sie ging aus dem Label Rap Nation hervor, das sich zuvor bereits durch Bands wie State of Departmentz und dem Projekt D.D.R. („Die Deutsche Reimachse“), eine Gemeinschaftsproduktion der Gruppen die Coolen Säue, die Fantastischen Vier, die Reimbanditen, Fresh Familee und Maximale Lautstärke, einen Namen in der Szene gemacht hatte.

Die Jazzkantine wurde 1993 ins Leben gerufen. Die Idee dieses Projekts bestand darin, die Musikstile HipHop und Jazz miteinander zu fusionieren. Zu diesem Zweck wurden Rapper, u.a. Mitglieder der Bands Phase V, State of Departmentz, Fresh Familee und der Fantastischen Vier, mit Jazzmusikern wie George Bishop, Gunter Hampel, Joo Kraus und Christian Eitner zu einer Band zusammengeschlossen.⁸³

Die Jazzkantine sorgte ab 1994 nicht nur durch ihre Veröffentlichungen und zahlreichen Konzerte für Aufmerksamkeit bei einem breiten Publikum, sondern brachte beispielsweise mit Alexey und Cappuccino auch Rapper hervor, die in der Folgezeit sehr erfolgreiche Solokarrieren starteten.⁸⁴

Eine weitere bekannte Gruppe, deren Karriere auf dem Rap Nation Label begann, war Such a Surge. Diese Band, die in ihrer Musik Metal mit Rap und DJ-Einlagen verband und damit den durch amerikanische Gruppen wie Bodycount populär gewordenen Crossover-Sound fortführte, veröffentlichte 1993 ihre erste Maxi „Against the Stream/Gegen den Strom“. Darauf wurde sowohl in deutscher als auch in englischer Sprache gerappt.⁸⁵

In Frankfurter Stadtteil Rödelheim trat ein weiterer, kommerziell sehr erfolgreicher HipHop-Act in Erscheinung: Der Rapper Moses Pelham (alias Moses P.), der bereits Ende der 80er Jahre mit der „We Wear The Crown“-Posse in der HipHop-Szene aktiv gewesen war, rief zusammen mit seinem Freund Thomas Hofmann seine eigene Gruppe, das Rödelheim Hartreim Projekt, ins Leben. 1994 erschien das Debüt-Album „Direkt aus Rödelheim“, das vor allem wegen der aggressiven, oft brutal wirkenden Texte Aufmerksamkeit erregte. Dies wurde häufig als Versuch gedeut-

⁸³ Vgl. Bresch, Oliver: CD-Rezension zu „Die Jazzkantine“, in: Intro 10/94, S. 46

⁸⁴ Vgl. HipHop-Lexikon, S. 259

⁸⁵ Vgl. Maruhn, Chris: Hip Hop Musik und Rap-Lyrik aus Deutschland, in: In Full Effect 3/93

tet, die Mentalität der amerikanischen Gangster-Rapper aus den Ghettos auf deutsche Verhältnisse zu übertragen. Auch die Musik war stark am G-Funk⁸⁶ amerikanischer Vorbilder orientiert.⁸⁷

Moses Pelham gründete mit 3p („Pelham Power Productions“) ein eigenes Label, auf dem in der Folge auch andere Interpreten erschienen, u.a. die Rapperin Sabrina Setlur. Diese hatte zunächst einen Gastauftritt auf dem Debüt-Album des Rödelheim Hartreim Projektes gehabt und brachte dann 1995 unter dem Namen Schwester S ein eigenes Album heraus, mit dem sie als erste „Deutsch-Rapperin“ in die Charts gelangte.⁸⁸

Eine weitere Band, der mit deutschem HipHop der Einstieg in die Charts gelang, war Fettes Brot aus Hamburg. Dieses 1992 aus der Formation Poets of Peeze hervorgegangene Trio, dessen Mitglieder unter den Pseudonymen Doktor Renz, König Boris und Schiffmeister auftreten, veröffentlichte 1994 seine erste Platte auf dem Label Yo Mama. Ein Jahr später hatten Fettes Brot mit dem teilweise auf plattdeutsch gerappten Song „Nordisch by Nature“ den kommerziellen Durchbruch.

Zu den Gründungsmitgliedern von Fettes Brot gehörte auch ein Rapper namens Tobi, der die Band allerdings schon früh wieder verließ, um seine eigene Gruppe, Der Tobi & das Bo, zu gründen. Auch diese Band hatte 1995 mit „Der Racka“ einen Hit zu verzeichnen.

Sowohl Fettes Brot als auch Der Tobi und das Bo zeichneten sich durch witziges Auftreten und nicht immer ernstgemeinte Texte aus.⁸⁹

Es hatte sich also Mitte der 90er Jahre gezeigt, dass HipHop auch in Deutschland nicht nur eine vorübergehende Modeerscheinung war. Vielmehr konnte er sich dauerhaft als Genre etablieren und immer wieder unterschiedliche Ausprägungen hervorbringen.

⁸⁶ Kurzform für Gangster-Funk

⁸⁷ Vgl. Heiser, Jörg: Hitlers Rührei, in: Spex 3/94, S.48

⁸⁸ Vgl. Giessen, Hans W.: Sabrina Setlur, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International, S. 1 ff.

⁸⁹ Vgl. http://www.laut.de/wortlaut/artists/f/fettes_brot/index.htm

4.7 Türkischsprachiger HipHop

Wie schon in Kapitel 4.1 erwähnt, war HipHop in Deutschland zu einem gewissen Teil immer eine von Minderheiten geprägte Kultur. So sind es nicht zuletzt auch zahlreiche türkische Jugendliche, die sich für HipHop begeistern. Manche von ihnen sehen auch einen Zusammenhang zwischen den schwarzen Vorbildern aus der New Yorker Bronx und ihrer eigenen Situation in Deutschland: „...wie in Amerika: In den Ghettos wohnen nur die Schwarzen. Hier in Deutschland in den Ghettos wohnen nur Türken.“⁹⁰

Einige türkische Rapper begannen schon sehr früh, ihre eigene Muttersprache zu verwenden. Die ersten Raps auf Türkisch sollen bereits Mitte der 80er Jahre entstanden sein. Seitdem hat sich eine große und weitverzweigte Szene entwickelt.⁹¹

Die wohl erfolgreichste und bekannteste Gruppe, die aus dieser Szene hervorging, war Cartel, ein Zusammenschluss der drei HipHop-Bands Da Crime Posse aus Kiel, Karakan aus Nürnberg und Erci E aus Berlin. Ihre im Frühjahr 1995 veröffentlichte gleichnamige CD war sehr erfolgreich in Deutschland und stieß auf große Medienresonanz. Zahlreiche Fernsehauftritte und Berichte in allen großen Zeitungen brachten Cartel schnell ins Bewusstsein der Öffentlichkeit.

Noch größer war allerdings ihr Erfolg in der Türkei, wo sie im Herbst 1995 eine Tournee spielten. Sie belegten mehrere Monate lang Spitzenpositionen in den türkischen Charts und wurden mit mehreren Platin-Platten ausgezeichnet. Von hier aus wurde die Musik Cartels weltweit verbreitet, was den ersten Erfolg einer türkischen Musikformation auf internationaler Ebene bedeutete.⁹²

Neben Cartel konnten auch andere türkischsprachige HipHop-Acts einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichen, darunter die Gruppe Islamic Force und die Rapperin Aziza A., beide aus Berlin, DJ Mahmut & Murat G. aus Frankfurt, Mic Force aus Wiesbaden oder Cribb 199 aus Bremen.

⁹⁰ Fremd in diesem Land, WDR-Fernsehsendung

⁹¹ Vgl. Ayata, Imran: Türkischsprachiger HipHop in D, in: Spex 8/97

⁹² Vgl. Fremd in diesem Land, WDR-Fernsehsendung

Viele der türkischen Rap-Texte handeln von den Lebensverhältnissen der Immigranten in Deutschland. Es werden häufig Gewalt und Diskriminierung thematisiert. Daneben werden aber auch ganz alltägliche Themen verarbeitet.

Nicht nur durch die Sprache, auch musikalisch fließt die türkische Kultur mit in den HipHop ein. So werden etwa Elemente der Arabesk-Musik, einer Verbindung von türkischer und arabischer Musik, durch Sampling in den Sound vieler Gruppen integriert. Auch die Verwendung von traditionellen Instrumenten wie Saz, Ney und Zurna oder von orientalischen Melodien sind keine Seltenheit.⁹³

4.8 Der kommerzielle Durchbruch

In den Jahren 1996 und 1997 fand der endgültige kommerzielle Durchbruch statt. Die Charts wurden von da an regelrecht von HipHop-Titeln dominiert. Neben bereits bekannten Interpreten wie den Fantastischen Vier, dem Rödelheim Hartreim Projekt, Sabrina Setlur, Fettes Brot oder der Jazzkantine hatten auch immer wieder neue Acts große Erfolge zu verzeichnen.⁹⁴

Zu den erfolgreichsten Gruppen in dieser Zeit gehörten Tic Tac Toe, bestehend aus den drei Rapperinnen Lee, Jazzy und Ricky. Diese waren 1995 auf einem HipHop-Festival bei einem spontanen Auftritt entdeckt worden und brachten in den folgenden beiden Jahren zwei Alben heraus, die sich bestens verkauften. Die Songs, die in Zusammenarbeit mit dem Texter, Komponisten und Produzenten Torsten Börger entstanden, fielen vor allem durch ihre „schnippischroztigen Texte“ auf, in denen es um „reiche Machos, dumme Blondinen, Liebeskummer und Safer Sex“⁹⁵ ging.

Ähnlich wie Tic Tac Toe waren auch andere Interpreten wie Der Wolf, Spectacoolär oder Basis mit sehr poporientierter HipHop-Musik erfolgreich.

⁹³ Vgl. Ayata, Imran: Türkischsprachiger HipHop in D, in: Spex 8/97, S. 34 f.

⁹⁴ Vgl. Giessen, Hans W.: Deutscher Hip Hop, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International, S. 2

⁹⁵ Blank, Monika: Tic Tac Toe, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International, S. 1 f.

Neben dem deutschsprachigen HipHop machte noch eine weitere Stilrichtung von sich reden: Amerikanisch orientierter Gangster-Rap, der in Deutschland von Firmen wie Booya Music in Hamburg produziert wurde. Ähnlich wie es schon Anfang der 90er Jahre bei Acts wie Snap praktiziert worden war⁹⁶, verpflichtete man dazu meist dunkelhäutige ehemalige GLs, sorgte für ein möglichst gefährliches Image und produzierte die dazu passende, meist durch einen eingängigen Refrain ergänzte, HipHop-Musik. Interpreten wie Nana, Pappa Bear, Down Low oder C-Block stiegen auf diese Weise hoch in die Charts ein.⁹⁷

Der kommerzielle Höhenflug des deutschen HipHop hielt auch in den Jahren 1998 und 1999 an. So war beispielsweise im Sommer 1999 zeitweise die Hälfte der deutschen Album-Top-Ten von HipHop-Acts aus hiesiger Produktion besetzt. Der Stern sprach sogar bereits davon, dass es sich längst nicht mehr um einen bloßen Trend handle, sondern dass sich mit HipHop eine neue Ära in der deutschen Popmusik anbahne.⁹⁸

Auch die Plattenindustrie setzt inzwischen verstärkt auf deutschen HipHop. Von dieser Musik erhofft man sich mittlerweile dauerhaftere Absatzmöglichkeiten als beispielsweise von Boygroups und Teenagerstars.⁹⁹

So konnten in letzter Zeit auch Gruppen wie zum Beispiel Absolute Beginner oder Massive Töne, die aus der Underground-HipHop-Szene kommen, Verträge bei großen Plattenfirmen unterschreiben.

Ein Anzeichen für die gestiegene Popularität des deutschen HipHop ist auch die Tatsache, dass sich die Medien in zunehmendem Maße mit diesem Thema beschäftigen. Dies reicht bis hin zur Boulevardpresse, die sich vorzugsweise für die Skandale einzelner Stars interessiert. So sorgte beispielsweise eine körperliche Auseinandersetzung zwischen Rapper Moses Pelham und TV-Entertainer Stefan Raab für großes Aufsehen.¹⁰⁰

Aber auch auf den Musikkanälen im Fernsehen ist deutscher HipHop derzeit eine der gefragtesten Musikrichtungen, die einen hohen Anteil am täglichen Programm hat. Daneben konnten sich in den letzten Jahren auch spezielle HipHop-Sendungen etablieren.

⁹⁶ siehe Kapitel 4.3

⁹⁷ Vgl. Club der bösen Buben, in: Spiegel 14/98, S. 241

⁹⁸ Vgl. Seidl, Christian: Man singt deutsch, in: Stern 34/99, S. 52

⁹⁹ Vgl. Dallach, Christoph: „Jungs, vergeßt es“, in: Spiegel 19/99, S. 206

¹⁰⁰ Vgl. Hüttmann, Oliver : Durchs Reimland geht ein Ruck, in : Rolling Stone 10/98, S. 38

So entstand auf VIVA die wöchentlich ausgestrahlte Sendung „Wordcup“ mit dem Moderator Tyron Ricketts. Dieser gründete für die Produktion die Firma „Panthertainment“ und entwickelte nach und nach sein eigenes Konzept. Dieses beinhaltete, dass auch solche Bands gezeigt wurden, für die im üblichen Programm kein Platz war.¹⁰¹ Allerdings wurde „Wordcup“ in dieser Form Ende Juni 1999 vom Sender abgesetzt und läuft seitdem nur noch als reine Videoclip-Sendung ohne Wortbeiträge. Tyron Ricketts plant jedoch, die Sendung auf einem anderen Kanal fortzuführen.¹⁰²

Auch auf der deutschsprachigen Ausgabe des amerikanischen Senders MTV entstand mit „Fett-MTV“ eine spezielle HipHop-Sendung, die sogar täglich ausgestrahlt wird. In dieser von Patrice Bouédibéla moderierten Produktion haben Interpreten aus Deutschland einen Sendeanteil von beinahe fünfzig Prozent.¹⁰³

Hamburg und Stuttgart gelten mittlerweile als die beiden Zentren des deutschen HipHop mit den innovativsten Szenen und den meisten erfolgreichen Gruppen.

Auf die Stuttgarter Szene soll im folgenden Kapitel beispielhaft etwas näher eingegangen werden.

¹⁰¹ Vgl. Günther, Pierre: MTV > < VIVA, in: Juice 5/98, S. 47

¹⁰² Vgl. <http://www.rap.de/mag/feature-mellowbag.html>

¹⁰³ Vgl. Seidl, Christian: Man singt deutsch, in: Stern 34/99, S. 52

5. Die Stuttgarter HipHop-Szene

5.1 Die Anfänge der Stuttgarter Szene

Zum ersten Mal in Erscheinung trat Stuttgart durch die Fantastischen Vier, welche die erste deutschsprachige HipHop-Platte veröffentlichten und als erste Erfolg mit dieser Musik hatten.

Neben der Bedeutung, die dieser Erfolg für die Entwicklung des HipHop in Deutschland hatte, gelang es damit auch, Stuttgart auf der „Pop-Landkarte“ zu etablieren. Zuvor hatte unter den großen Plattenfirmen immer die Ansicht geherrscht, dass gute Musik aus dieser Stadt einfach nicht vorstellbar war.¹⁰⁴

Die Fantastischen Vier gingen von Anfang an immer ihren eigenen Weg. Sie waren nie Teil einer HipHop-Szene.

Eine solche Underground-Szene, in der neben der Musik genauso Breakdancing und Graffiti eine Rolle spielten, entstand etwa in der gleichen Zeit wie die Fantastischen Vier, also gegen Ende der 80er Jahre. Vor allem die Jugendhäuser in den stark von Gastarbeitern geprägten Stadtteilen waren die Orte, an denen der Stuttgarter HipHop seinen Anfang nahm.¹⁰⁵

Anfang der 90er Jahre begannen sich Treffpunkte in Stuttgart zu etablieren, an denen sich die damals noch recht wenigen an HipHop interessierten Leute trafen und kennen lernten. Zunächst war die Diskothek „Müsli“, wo am Montag von DJ Friction HipHop-Platten aufgelegt wurden, der Ort, wo alle zusammenkamen. Dann wurde der Club „On-U“ zum zentralen Treffpunkt der Stuttgarter HipHopper, bald darauf das „Unbekannte Tier“. Nach und nach bildete sich unter den Aktivisten eine Gemeinschaft heraus. Es entstanden mit der Zeit kleine Gruppen.¹⁰⁶

Die Massiven Töne waren die erste Band, die auf diese Weise zusammenkam. Um 1991 begannen die drei Rapper Ju, Wasi und Schowi und ihr DJ 5ter Ton mit ihren ersten Versuchen. Zunächst rappten sie die Texte von amerikanischen Vorbildern nach, fingen jedoch schon bald an, in-

¹⁰⁴ Vgl. Albrecht, Falk: Die neue S-Klasse, in: Visions 6/99, S. 77

¹⁰⁵ Vgl. Nagl, Tobias: Benztown Bouncers, in: Spex 5/99, S. 18 f.

¹⁰⁶ Vgl. Interview mit Strachi

spirierte von Gruppen wie Advanced Chemistry, sich eigene Texte auf Deutsch auszudenken.¹⁰⁷

Nach den Massiven Tönen bildeten sich nach und nach weitere Gruppen wie Freundeskreis, Die Allianz, Die Krähen und Fubar. Auch der Rapper Afrob begann Anfang der 90er Jahre mit seinen ersten Versuchen.¹⁰⁸

5.2 Die Kolchose

1993 beschlossen diese Gruppen sowie einige andere HipHop-Aktivisten, Graffiti-Writer und Breakdancer, sich noch stärker gemeinsam zu organisieren und zu einer eigenen Posse zusammenzutun, welche Kolchose genannt wurde. Die Idee zu diesem Namen kam von Max, dem MC der Gruppe Freundeskreis. Hinter dieser Anspielung auf die sowjetischen Produktionsgenossenschaften steckte keine politische Aussage sondern der Hinweis auf den gemeinschaftlichen Zusammenhalt der Stuttgarter HipHopper. Beispielsweise benutzten die Bands technisches Equipment gemeinsam. Handzettel oder Plakate mit Konzertankündigungen wurden von den Graffiti-Künstlern der Kolchose entworfen. So konnte man gegenseitig voneinander profitieren. Ein weiterer Vorteil war, dass man als Posse bessere Auftrittsmöglichkeiten hatte. Die meisten Bands verfügten bisher nur über wenige eigene Stücke und ihr Live-Programm war somit recht kurz. Gemeinsam konnte man dagegen auch längere Konzerte bestreiten.¹⁰⁹

Ein Grund, dass die Kolchose ins Leben gerufen wurde, war auch der große Erfolg, den die Fantastischen Vier in dieser Zeit hatten: „Alle Leute von außerhalb dachten, aus Stuttgart käme sowieso nur diese Popscheiße von den Fantas. Das fanden wir natürlich scheiße, weil auch wir am Start waren und eine andere Seite repräsentierten. Und die Fantas waren einfach so groß, dass das Bild von Stuttgart kaum umzustoßen war“¹¹⁰, er-

¹⁰⁷ Vgl. <http://www.massive-toene.de/massivstartframe.htm>

¹⁰⁸ Vgl. Interview mit Strachi

¹⁰⁹ Vgl. Interview mit Strachi

¹¹⁰ Albrecht, Falk: Die neue S-Klasse, in: Visions 6/99, S. 77

klärt Afrob rückblickend, wie die starke Medienpräsenz der Kollegen damals empfunden wurde.

Der erste gemeinsame Auftritt als Kolchose fand im Stuttgarter Vorort Leinfelden statt auf einer Veranstaltung mit dem Namen „HipHop-Sause“. Es folgten bald weitere, die den Bekanntheitsgrad der Kolchose rasch steigerten. Innerhalb der deutschen Szene wurde schnell klar, dass man HipHop aus Stuttgart nicht auf die Fantastischen Vier beschränken konnte.

1994 fand ein vom Stadtjugendring organisiertes und von der Stadt gefördertes internationales Austauschprogramm statt: Zehn Mitglieder der Kolchose flogen nach San Francisco, woraufhin im Gegenzug zehn Vertreter der dortigen HipHop-Szene Stuttgart besuchten. Diese Aktion brachte nicht nur neue Erfahrungen mit sich, sondern schweißte auch die Gemeinschaft noch enger zusammen.¹¹¹

Im selben Jahr begannen die Massiven Töne mit der Produktion ihrer ersten EP, welche schließlich im darauffolgenden Jahr unter dem Titel „Dichter in Stuttgart“ auf dem Label MZEE erschien. Durch diese erste Veröffentlichung sowie eine darauffolgende Tour, auf der sie als „Klasse von 95“ mit anderen bekannten Acts wie u.a. Der Tobi und das Bo und Fettes Brot auftraten, konnten die Massiven Töne einen noch größeren Bekanntheitsgrad erreichen.¹¹²

Ebenfalls noch 1995 kam die zweite Plattenveröffentlichung aus der Kolchose, nämlich die auf dem Hamburger Label Buback erschienene EP „Benztown“ der Gruppe Die Krähen, welche aus DJ Thomilla und den Rappern I-CE, G/Maul und Coma bestand.¹¹³

Im darauffolgenden Jahr brachten die Massiven Töne ihr erstes Album mit dem Titel „Kopfnicker“ auf den Markt. Es stieß allgemein auf sehr positive Resonanz und wird mittlerweile zu den Meilensteinen des deutschen HipHop gerechnet. Auf diesem Album gaben die Massiven Töne auch den anderen Kolchose-Mitgliedern die Gelegenheit, sich zu präsentieren. So

¹¹¹ Vgl. Interview mit Strachi

¹¹² Vgl. <http://www.massive-toene.de/massivstartframe.htm>

¹¹³ Vgl. Maruhn, Chris: CD-Rezension zu: „Benztown“ (Die Krähen), in: Intro 12/95.S. 57

sind zum Beispiel Max vom Freundeskreis und Afrob als Gastrapper vertreten.¹¹⁴

Ende 1996 kam dann zu den Kolchose-Aktivitäten ein eigener Club hinzu. Strachi, der bereits seit längerer Zeit verschiedene Parties und Jams für die Kolchose organisiert hatte, und dem Massive-Töne-Rapper Schowi wurde der Stuttgarter „Club Prag“ für einen Abend in der Woche angeboten. Da der Club zu dieser Zeit keinen besonders guten Ruf genoss, beschlossen sie, ihm für den Freitag einen anderen Namen zu geben. In Anlehnung an die Stuttgarter Telefon-Vorwahl nannten sie ihn 0711-Club.¹¹⁵

Ein halbes Jahr darauf, im Frühjahr 1997, kam durch einen Zufall eine weitere Institution hinzu. Eigentlich hatten Strachi und Schowi eine gemeinsame Wohnung gesucht. Dabei stießen sie auf einen freien Raum im ehemaligen Radio-Barth-Gebäude im Zentrum Stuttgarts, der nur als Büro zu vermieten war. Sie nutzten diese Gelegenheit, um dort das in Anlehnung an ihren Club benannte 0711-Büro einzurichten. Dieses war zunächst nur als offizielle Anlaufstelle für Sponsoren von Konzerten und Jams gedacht, entwickelte sich aber aufgrund des steigenden Bekanntheitsgrades der Kolchose bald zu deren Organisationszentrale, in der alle Fäden zusammenliefen.¹¹⁶

5.3 Four Music

Im Jahr 1996 konnten die Fantastischen Vier, begünstigt durch den immensen Erfolg ihres Albums „Lauschgift“ von 1995 und der nachfolgenden Tournee, ihr eigenes Plattenlabel Four Music gründen. Als Geschäftsführer wurde Fitz Braum, der ehemals für Sony tätig gewesen war und die Fantastischen Vier dort unter Vertrag genommen hatte, engagiert. Die vier Musiker nahmen die Funktion von A&Rs¹¹⁷ ein und sind damit in erster Linie für die Auswahl der Künstler zuständig.¹¹⁸ Denn Four Music wurde nicht nur für die Veröffentlichungen der Fantastischen Vier und ihrer Ne-

¹¹⁴ Vgl. <http://www.massive-toene.de/massivstartframe.htm>

¹¹⁵ Vgl. Interview mit Strachi

¹¹⁶ Vgl. <http://www.0711-hiphop.de/office/oframe.htm>

¹¹⁷ Artists and Repertoire

¹¹⁸ Vgl. Die Fantastischen Vier : Die letzte Besatzermusik, S. 188 ff.

benprojekte gegründet, sondern es werden auch Verträge mit anderen Acts abgeschlossen. Dabei handelt es sich allerdings nicht ausschließlich um HpHop-Bands, sondern um Interpreten, die sich „im weitesten Sinne dem Genre „Black Music“ verschrieben haben“ und somit „aus den Bereichen Rap, Soul, Swingbeat, R’n´B, Funk, Dub und allerlei verwandten Musikstilen“¹¹⁹ kommen.

Four Music vereinbarte vertraglich eine Zusammenarbeit mit dem Konzern Columbia/Sony. Damit sollten die Vorzüge eines kleinen Independent-Labels mit dem einer großen Major-Firma verbunden werden: „Sony bietet eine Finanzkraft und ein Vertriebssystem, wie sie eine Indie-Plattenfirma nicht bieten kann – und Four Music liefert Inhalte, die ein Major nicht liefern kann. Das ist eine sehr, sehr gute Kombination“¹²⁰

Kurz nachdem das neue Label auf der Popmusikmesse Popkomm ´96 in Köln offiziell vorgestellt worden war, erschien auch schon die erste Four-Music-Produktion: Das Album „Tribulations“ der aus der französischsprachigen Schweiz stammenden Formation Sens Unik.

Bereits mit der zweiten Veröffentlichung im darauffolgenden Jahr gelang dem Label der erste Überraschungserfolg. Das Debütalbum der Stuttgarter Kolchose-Band Freundeskreis „Quadratur des Kreises“ verkaufte sich erstaunlich gut. Besonders die daraus ausgekoppelte Single „A.N.N.A.“ wurde zu einem großen Hit. Sie kam bis auf Platz sechs in den Charts und erreichte Goldstatus.¹²¹

Im Anschluss daran startete der Freundeskreis eine große Deutschland-tournee, an der die gesamte Kolchose teilnahm. Somit profitierte wiederum die ganze Posse vom Erfolg der Band. Auch bei der Organisation der Tournee blieb man dem Prinzip treu, dass alles „in der Familie“ bleiben sollte. Anstatt eine große Konzertagentur zu beauftragen, übernahm das 0711-Büro diese Aufgabe.¹²²

Neben Bands wie der Sixties-Pop-Gruppe Lemonbabies aus Berlin, dem Münchener HipHop-Quintett Blumentopf oder dem aus Köln stammenden Dancehall-Reggae-Musiker Mr. Gentleman wurde mit Afrob noch ein wei-

¹¹⁹ Vgl. <http://www.fourmusic.com/fourmusic/label.html>

¹²⁰ Vgl. Heimat des HipHop, in: ME/Sounds 10/98, S. 24

¹²¹ <http://www.fourmusic.com/fourmusic/artists/freundeskreis/index.html>

¹²² Vgl. Interview mit Strachi

terer Kolchose-Act bei Four Music unter Vertrag genommen. Dieser hatte sich bereits in den Jahren zuvor als Gastrapper auf zahlreichen anderen Veröffentlichungen, u.a. von den Massiven Tönen, Freundeskreis, Hausmarke von den Fantastischen Vier und den Spezialitz aus Berlin, einen Namen gemacht. Im Frühjahr 1999 erschien schließlich sein eigenes Album mit dem Titel „Rolle mit HipHop“. Dieses wurde wiederum unter tatkräftiger Unterstützung mehrerer Kolchose-Mitglieder produziert.¹²³

Die Arbeit mit ihrem Label hat den Fantastischen Vier nicht nur finanzielle Erträge gesichert, sondern auch mit dazu beigetragen, dass sich ihr Verhältnis zur HipHop-Szene deutlich entspannt hat. Während sie früher als kommerzielle „Pop-Rapper“ ohne Bezug zur HipHop-Kultur gesehen wurden, werden sie inzwischen weitgehend akzeptiert, was nicht zuletzt auch darauf zurückzuführen ist, dass Four Music beispielsweise dem Freundeskreis und Afrob zum Durchbruch verhalf.¹²⁴

„Das Label hat geholfen, daß es jetzt leicht ist, uns cool zu finden“,¹²⁵ drückte Hausmarke diese Tatsache aus.

5.4 Die aktuelle Situation

1999 war bisher das erfolgreichste Jahr für die Stuttgarter. Nicht nur die Fantastischen Vier mit ihrem bereits fünften Studioalbum „4:99“, sondern auch die Kolchose-Alben „Esperanto“ von Freundeskreis und „Überfall“ von den Massiven Tönen sowie das Debüt von Afrob konnten allesamt in die Top Ten der deutschen Charts vordringen.¹²⁶

Neben diesen erfolgreichen Acts sind inzwischen drei weitere Bands aus dem Umfeld der Kolchose hervorgegangen: Deine Quelle, Breite Seite und Skills En Masse.

Deine Quelle fand sich 1997 aus dem ehemaligen Mitglied der Gruppe Die Krähen, MC Coma, sowie dem Rapper Kevla und dem DJ Schema F, beide ehemals bei der Gruppe Die Allianz aktiv, zusammen. Die beiden MCs

¹²³ Vgl. Albrecht, Falk: Die neue S-Klasse, in: Visions 6/99, S. 79

¹²⁴ Vgl. Albrecht, Falk: Die neue S-Klasse, in: Visions 6/99, S. 77

¹²⁵ Weber, Martin: Absolute Gewinner, in: ME/Sounds 5/99, S. 34

¹²⁶ Vgl. Albrecht, Falk: Die neue S-Klasse, in: Visions 6/99, S. 77

betätigen sich neben ihrer Band vor allem als Graffiti-Writer, was auch in ihren Texten zum Ausdruck kommt.¹²⁷

Breite Seite gründeten sich 1996 und bestehen aus den fünf Mitgliedern Casheschorn, Flowstar, Walterra, Jost und DJ Hilmatic. Sie produzierten bereits ein Video, das in den TV-HipHop-Sendungen „Wordcup“ und „Fett-MTV“ gezeigt wurde.¹²⁸

Skills En Masse, ebenfalls 1996 gegründet, ist ein aus den Geschwistern Marcel und Melanie Wharton bestehendes, auf Deutsch und Englisch rappendes Duo. Sie konnten bereits durch Gastauftritte auf Afrobs Debüt und auf dem Solo-Album von Thomas D auf sich aufmerksam machen.¹²⁹

Nach den in Eigenregie produzierten EPs, die die drei Bands bisher herausgebracht haben, sind auch schon ihre Debüt-Alben in Planung. Zu diesem Zweck soll mit 0711-Records ein eigenes Plattenlabel der Kolchose ins Leben gerufen werden.

Eine weitere geplante Aktivität ist das sogenannte „Kolch-Mag“, ein Magazin, das ab Oktober 1999 regelmäßig erscheinen soll und über die Aktivitäten der Stuttgarter HipHopper berichtet.¹³⁰

Nicht nur, was die Produktionen der Bands angeht, hat sich Stuttgart über die Jahre zu einer der ersten Adressen in Deutschland entwickelt, auch im Bereich der HipHop-Clubs hat sich einiges getan. Von vielen wird Stuttgart sogar als die einzige Stadt in Deutschland gesehen, in der eine funktionierende Club-Szene existiert.¹³¹

Zum Mittelpunkt dieser Szene hat sich der 1996 gegründete 0711-Club entwickelt. DJ Emilio und DJ Friction legen dort regelmäßig auf und sind damit die sogenannten „Resident DJs“.¹³² Sie verhalfen dem 0711-Club zu seinem Ruf als unangefochtene Nummer Eins unter Deutschlands HipHop-Lokalitäten.¹³³

¹²⁷ Vgl. <http://www.0711-hiphop.de/artists/aframe.htm>

¹²⁸ Vgl. DJ Real: Breite Seite: Ein Kessel Buntes, in: Juice 5/99, S. 10

¹²⁹ Vgl. <http://benztown.irc-stuttgart.de/kolchose/0711p.htm>

¹³⁰ Vgl. Rohleder, Jörg: Die Rapper sind wie eine große Familie, in: Stuttgarter Zeitung 03.09.1999

¹³¹ Vgl. Nagl, Tobias: Benztown Bouncers, in: Spex 5/99, S. 18

¹³² Vgl. <http://benztown.irc-stuttgart.de/kolchose/p-djem.htm>

¹³³ Vgl. Interview mit Strachi

Der aktuelle Erfolg von HipHop aus Stuttgart ist auch darauf zurückzuführen, dass hier immer ein großer Zusammenhalt unter den Aktivisten herrschte und man so über die Jahre ein gut funktionierendes Netzwerk aufbauen konnte.¹³⁴

Damit gilt Stuttgart heute neben Hamburg als wichtigstes Zentrum der deutschen HipHop-Bewegung.

¹³⁴ Vgl. Interview mit Strachi

6. Mediographie

6.1 Bücher

Zu dem Themenbereich „HipHop in Deutschland“ ist auf dem Buchmarkt bislang kaum etwas zu finden.

Aus diesem Grund wurden hier auch Bücher berücksichtigt, in denen der deutsche HipHop nur am Rande, etwa in einem gesonderten Kapitel, behandelt wird.

DIE FANTASTISCHEN VIER: Die letzte Besatzermusik:

Die Autobiographie, aufgeschrieben von Ralf Niemczyk.

Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1999

ISBN 3-462-02809-x

In einzelnen Beiträgen erzählen die vier Mitglieder die Erfolgsgeschichte ihrer Band von den ersten Kontakten mit HipHop durch amerikanische GIs in den 80er Jahren bis hin zu ihrem aktuellen Album „4.99“.

HIPHOP-LEXIKON:

Rap, Breakdance, Writing & Co: Das Kompendium der HipHop-Szene

/ von Sebastian Krekow, Jens Steiner & Mathias Taupitz.

Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999

ISBN 3-89602-205-9

Die drei Autoren, die selbst in der HipHop-Szene aktiv sind, versuchen in diesem Werk, das Phänomen HipHop darzustellen, indem sie die relevanten Begriffe erklären und die wichtigsten Interpreten vorstellen. Dabei liegt ein besonderer Schwerpunkt auf deutschen Vertretern des Genres.

Jacob, Günther:

AGIT-POP: Schwarze Musik und weiße Hörer.

Berlin: ID-Archiv, 1993

ISBN 3-89408-027-2

Günther Jacob behandelt in diesem Werk den Umgang von Weißen mit „schwarzer Musik“, insbesondere HipHop und Raggamuffin.

Ein Kapitel widmet sich auch dem deutschen HipHop. Dabei wird anhand von Beispielen die Entstehung der deutschen Szene von den Anfängen bis 1993 skizziert.

RAP

hrsg. Von Wolfgang Karrer & Ingrid Kerkhoff.

Hamburg: Argument-Verlag, 1996.

(Gulliver; Bd. 38)

ISBN 3-88619-716-6

Dieses Buch enthält mehrere Aufsätze, in denen Rap und HipHop unter verschiedenen Aspekten untersucht werden.

Ein Beitrag von Thomas Fuchs beschäftigt sich mit HipHop in Deutschland. Besonders interessant ist dabei die Darstellung der Entwicklung der HipHop-Szene in der ehemaligen DDR.

6.2 Zeitschriften

Die Zeitschriften wurden unterteilt in allgemeine Rock- und Pop-Zeitschriften, in denen HipHop nur eines unter verschiedenen behandelten Themen ist, und speziellen Zeitschriften, die sich vorwiegend mit HipHop beschäftigen.

6.2.1 Allgemeine Rock-und Pop-Zeitschriften

MUSIKEXPRESS / SOUNDS

(Zug: ZAG-Zeitschriften-Verlag)

In ME/Sounds werden alle gängigen Richtungen der aktuellen Pop- und Rockmusik behandelt, wobei der Schwerpunkt auf dem Mainstream liegt. Damit gehört diese Zeitschrift zum Standard in den meisten Öffentlichen Bibliotheken.

Im Bereich des HipHop finden vor allem die populärsten Vertreter des Genres Beachtung.

ROLLING STONE

(Hamburg: DRS Verlag)

Seit 1994 erscheint auch eine deutsche Ausgabe des amerikanischen Magazins. Inhaltlich wird ein ähnliches Spektrum wie in ME/Sounds abgedeckt. Somit wird auch hier in erster Linie über die erfolgreichsten Vertreter des HipHop berichtet.

SPEX

(Köln: Spex-Verlagsgesellschaft)

Zunächst war Spex ein vorwiegend auf den Independent-Sektor ausgerichtetes Magazin, nahm sich dann aber zunehmend auch anderen Stilrichtungen an. So wurde es Anfang der 90er Jahre zu einem wichtigen Medium für HipHop-Interessierte, da zu diesem Zeitpunkt noch recht wenige Informationen zu diesem Thema erhältlich waren.

Nach wie vor spielt HipHop eine wichtige Rolle unter den in Spex behandelten Musikrichtungen.

VISIONS

(Dortmund: Visions Verlag)

Das aus Dortmund stammende Magazin Visions berichtet vorwiegend über Bands, die dem Independent- und Alternative-Bereich zuzurechnen sind. Aber auch HipHop-Interpreten finden in den letzten Jahren in verstärktem Maße Beachtung.

6.2.2 Spezielle HipHop-Zeitschriften

BACKSPIN

(Hamburg: IPV)

Backspin war ursprünglich ein reines Fanzine, wird mittlerweile aber auch über den üblichen Zeitschriftenhandel vertrieben. Es erscheint alle zwei Monate.

Es wird sowohl über internationale als auch über deutsche Interpreten berichtet, wobei sich beide Teile vom Umfang in etwa die Waage halten. Neben der Musik spielen auch die Themen Breakdance und vor allem Graffiti eine Rolle. Für letzteres sind in jedem Heft mehrere Seiten mit farbigen Abbildungen reserviert.

JUICE

(München: Piranha Media)

Juice gibt es seit Ende 1997 und erscheint mittlerweile jeden Monat.

Zur Redaktion gehört u.a. Chris Maruhn, der ehemalige Betreiber des ältesten deutschen Fanzines „In Full Effect“.

Wie in Backspin wird auch hier gleichermaßen über internationalen und deutschen HipHop berichtet. Allerdings enthält Juice zusätzlich eine Anzahl von Kurzberichten, womit auch unbekannten, meist einheimischen Bands ein Forum geboten wird.

Auch hier werden Breakdance und Graffiti behandelt, wenn auch in geringerem Maße als in Backspin.

6.3 Videos

DIE FANTASTISCHEN VIER – NUR FÜR ERWACHSENEN

(Columbia/SMV Enterprises, 1997)

Die Fantastischen Vier präsentieren hier einen Querschnitt durch ihre Karriere. Den Hauptbestandteil bilden dabei Videoclips und Ausschnitte von einem Konzert in Frankfurt aus dem Jahr 1996. Dazwischen werden u.a. Teile aus ihrer 1993/94 gelaufenen Comedy-TV-Sendung „Die vierte Dimension“ gezeigt.

WILD & FREESTYLE HIPHOP SKILLS:

Ein Workshop für alle Bereiche des HipHop

(Take It Media, 1998)

Dieses knapp eineinhalbstündige Video bietet einen Einstieg für Neulinge, die sich aktiv dem HipHop widmen wollen, sei es als MC, DJ, Writer oder

Breaker. Hierzu werden die einzelnen Teilbereiche von Szenegrößen wie dem Rapper Spax, dem DJ Mirko, dem Graffiti-Sprayer Can2 oder den Tänzern Swift + Storm erklärt und vorgeführt. Zusätzlich enthalten sind Videoclips von F.A.B., 5 Sterne Deluxe, Spax, Too Strong, MC Rene und Advanced Chemistry.

WILD STYLE

Regie: Charlie Ahearn. USA 1983 / dig. Remastered 1998

(From Here To Fame, 1998)

Bei „Wild Style“ handelt es sich zwar um keine deutsche Produktion, aber dieser Film war für viele deutsche HipHopper der ersten Stunde das entscheidende Erlebnis und hat somit einen wichtigen Teil zur Entstehung der deutschen HipHop-Szene beigetragen.

Eingebettet in eine Spielfilmhandlung, in der der Graffiti-Writer Zoro im Mittelpunkt steht, dokumentiert „Wild Style“ auf authentische Weise die HipHop-Kultur. Die meisten der Mitwirkenden waren tatsächlich Teil der HipHop-Bewegung. So sind u.a. Grandmaster Flash, die Rock Steady Crew, die Cold Crush Brothers und Fab Five Freddy zu sehen.

6.4 CDs

6.4.1 Einzelinterpreten

Diese Auswahl beschränkt sich auf aktuelle Veröffentlichungen, also CDs aus den Jahren 1998 und 1999. Dabei wurden in erster Linie Besprechungen in Musikzeitschriften wie Spex, Juice und Backspin berücksichtigt.

ABSOLUTE BEGINNER – BAMBULE

(Buback / Universal, 1998)

Auf ihrem zweiten Longplayer besticht die zum Trio geschrumpfte Gruppe durch minimalistisch arrangierte Tracks, originell verschachtelte Reime und eingängige Refrains, die durch den gesangsartigen Stil des Rappers Eißfeldt getragen werden.

AFROB – ROLLE MIT HIPHOP

(Four Music / Columbia / Sony, 1999)

Der Rapper aus der Stuttgarter Kolchose, zuvor bereits durch zahlreiche Gastauftritte bekannt geworden, glänzt auch auf seinem ersten eigenen Album durch seinen unkonventionellen Stil. Unterstützt wurde er dabei von einigen der besten Produzenten, die Stuttgart zu bieten hat, u.a. Wasi (Massive Töne) und DJ Thomilla.

BLUMENTOPF – GROSSES KINO

(Four Music / Columbia / Sony, 1999)

Die vier MCs der aus Freising stammenden Formation erzählen auf diesem Album auf pointierte Weise Geschichten aus dem Alltag. Ihre Texte sind voll von Wortspielen und ironischen Andeutungen. Unterlegt wird das Ganze durch stark Soul- und Funk-orientierte Beats.

CORA E – CORAGE

(Spin / EMI, 1998)

Die Heidelbergerin ist zu den Pionieren der deutschen HipHop-Szene zu rechnen, veröffentlichte jedoch erst 1998 ihr Debütalbum. Darauf deckt sie ein breites Spektrum ab, das von Hardcore-Tracks bis hin zu radiotauglichen Songs, wie dem Hit „Zeig´s mir“, reicht.

DOPPELKOPF – VON ABSEITS

(Hong Kong / Monitor / EMI, 1999)

Wie es der Titel des Albums bereits andeutet, schlagen Doppelkopf einen Weg ein, der sich abseits der gängigen HipHop-Standarts befindet. Rapper Falk erzählt skurrile Geschichten, die durch melancholische und atmosphärische Beats unterlegt werden. Dadurch entsteht eine sehr eigenständige Form von HipHop.

EINS, ZWO – GEFÄHRLICHES HALBWISSEN

(Yo Mama / RTD, 1999)

Dieses Album, das bereits im Vorfeld vollmundig als „bestes Rap-Album des Jahrtausends“ angekündigt worden war, wurde tatsächlich von einigen Kritikern als Meilenstein gefeiert. Das typische Markenzeichen von Eins, Zwo ist die raue Stimme des Rappers Dendemann.

DIE FANTASTISCHEN VIER – 4:99

(Four Music / Columbia / Sony, 1999)

4:99 ist das fünfte Studioalbum der Fantastischen Vier. Nachdem zuvor vier Jahre lang nichts veröffentlicht wurde und einzelne Bandmitglieder ihren Solo-Projekten nachgingen, kehren sie darauf wieder gemeinsam zu ihrem bewährten Sound zurück und schafften damit auf Anhieb den Sprung auf Platz Eins in den deutschen LP-Charts.

FETTES BROT – FETTES BROT LÄSST GRÜSSEN

(Yo Mama / Alternation / IRS, 1998)

Auch auf ihrem dritten Album zeichnen sich die drei Hamburger durch Witz und Ironie aus. Musikalisch scheuen sie sich nicht vor in diesem Genre ungewöhnlichen Experimenten. So wurde zum Beispiel ein Song zusammen mit der Gitarren-Band TocoTronic eingespielt.

FREUNDESKREIS – ESPERANTO

(Four Music / Columbia / Sony, 1999)

Die wohl erfolgreichste Gruppe aus der Stuttgarter Kolchose überzeugt auf ihrem zweiten Album durch einen sehr entspannten, Soul-inspirierten Sound, der auf manchen Songs durch akustisches Gitarrenspiel ergänzt wird.

**KINDERZIMMER PRODUCTIONS –
DIE HOHE KUNST DER TIEFEN SCHLÄGE**

(Epic / Sony, 1999)

Dieses Werk der beiden Ulmer zeichnet sich durch seine besondere Detailverliebtheit im Umgang mit Samples aus. Das Album besteht aus zwei Teilen, einem eher am klassischen HipHop orientierten und einem mit experimentelleren Stücken.

MASSIVE TÖNE – ÜBERFALL

(Kopfnicker Records / eastwest, 1999)

Auf ihrem Majorlabeldebüt präsentieren sich die Massiven Töne in gewohnt minimalistischem und druckvollen Sound. Unterstützt werden sie dabei von zahlreichen internationalen Größen, u.a. Blahzay Blahzay aus New York und IAM aus Marseille.

MELLOWBAG – BIPOLAR OPPOSITES

(WEA, 1999)

Die Berliner Band um den Wordcup-Moderator Tyron Ricketts beweist, dass in Deutschland auch hochwertiger englischsprachiger HipHop produziert wird. Der Mellowbag-Sound klingt sehr entspannt, teilweise jazzig und wird durch die Stimme der Soul-Sängerin Cecile ergänzt.

MOSES PELHAM – GETEILTES LEID I

(3P / Epic / Sony, 1998)

Nach dem Ende des Rödelheim Hartreim Projektes veröffentlicht Moses Pelham inzwischen unter seinem eigenem Namen, bleibt seinem alten Stil jedoch treu: Opulente Arrangements und Texte, in denen kein Blatt vor den Mund genommen wird, prägen auch diese Produktion.

SUCH A SURGE – WAS BESONDERES

(Epic / Sony, 1998)

Die Band aus Braunschweig verbindet auch auf ihrem dritten Album Hip-Hop mit Hardcore und Metal. Gesungen und gerappt wird abwechselnd in deutscher, englischer und französischer Sprache.

6.4.2 Sampler

Im Gegensatz zu den Einzelinterpreten wurden hier auch ältere CDs berücksichtigt, um damit einen Überblick auch über Vertreter früherer Phasen des deutschen HipHop zu geben.

ALTE SCHULE

(MZEE/EFA, 1993)

Mit diesem Sampler versuchten 1993 einige der Pioniere der deutschen Szene, sich von den neueren, oft eher poppig orientierten Vertretern des Genres abzugrenzen. Enthalten sind u.a. die einzelnen Mitglieder von Advanced Chemistry sowie Tecroc, Scope und Boulevard Bou.

SOUNDTRAX ZUM UNTERGANG

(Modern Music Records/Rough Trade, 1993)

Auf dieser Zusammenstellung sind einige der frühen deutschen HipHop-Gruppen versammelt wie zum Beispiel Too Strong, Die Allianz und L.S.D. Die Texte der hier vertretenen Stücke sind meist politisch und wenden sich u.a. gegen Rassismus.

SOUND OF MZEE

(MZEE/EFA, 1995)

Zusammenstellung des Mainzer MZEE-Labels, das einige wichtige deutsche HipHop-Acts hervorbrachte. Enthalten sind u.a. F.A.B., No Remorze, Rude Poets und „Die Klasse von 95“, eine Kooperation mehrerer namhafter HipHop-Gruppen wie Der Tobi & Das Bo, Stieber Twins und Massive Töne.

DEUTSCHRAP!

(Raid Records, 1999)

Die Compilation des HipHop-Magazins Juice bietet einen Überblick über die wichtigsten Vertreter der deutschen HipHop-Szene anno 1999, u.a. Massive Töne, Eins, Zwo, Freundeskreis und Absolute Beginner. Neben diesen bekannteren Acts enthält Deutschrap! Aber auch Insider-Tips wie Mr. Schnabel oder Feinkost Paranoia.

6.5 WWW-Seiten

FOUR MUSIC

(<http://www.fourmusic.com>)

Die offizielle Seite des von den Fantastischen Vier gegründeten Stuttgarter Labels bietet vor allem Informationen über seine Künstler, u.a. Freundeskreis, Afrob, Blumentopf und Sens Unik.

0711-BÜRO

(<http://www.0711-hiphop.de>)

Auf der Homepage des Organisationsbüros der Stuttgarter HipHop-Szene findet man u.a. aktuelle Neuigkeiten aus der Kolchose und Informationen über die Künstler, die über das Büro gebucht werden können.

HIPHOP-GUIDE

(<http://www.hiphopguide.de>)

Diese Seite stellt einen Führer durch die deutsche HipHop-Landschaft dar. Sie besteht aus folgenden Teilen: Jamguide (aktuelle Veranstaltungen), Vinylguide (Real-Audio-Hörbeispiele), Clubguide (Clubs mit regelmäßigem HipHop-Programm), I-Netguide (Internet-Links), Shopguide (HipHop-Plattenläden), Crewguide (Bands), Radioguide (HipHop-Radiosendungen) und Videoguide (Real-Video-Beispiele).

OUTSIDE

(<http://home.htwm.de/mvogel1/outside.htm>)

Dieses Internet-Magazin ist vor allem aufgrund seiner Diskographie interessant. In dieser werden, geordnet nach dem Erscheinungsdatum, die wichtigsten deutschen HipHop-Veröffentlichungen aufgeführt, angefangen bei der ersten Platte aus dem Jahr 1988.

PONS-WÖRTERBÜCHER

(<http://www.pons.de>)

Die Seiten des Wörterbuchverlages enthalten auch einen Teil über die Sprachkultur in HipHop und Rap. Darin enthalten ist ein Glossar, in dem die wichtigsten Begriffe aus dem Umfeld des HipHop erklärt werden. Daneben werden u.a. Hintergründe und Entstehung des HipHop (auch in Deutschland) dargestellt.

RAP.DE

(<http://www.rap.de>)

Bei „Rap.de“ handelt es sich um ein HipHop-Online-Magazin, das sich vor allem durch seine Aktualität auszeichnet. Es enthält u.a. Interviews, Neuigkeiten, Konzertberichte und eine große Anzahl von Plattenbesprechungen.

SKILLZ

(<http://www.cu-muc.de/hiphop>)

Ein weiteres auf HipHop spezialisiertes Online-Magazin, das u.a. die Texte von zahlreichen HipHop-Gruppen, eine Galerie mit Fotos von Graffiti-Malereien und eine Bibliographie mit zum Thema HipHop erschienenen Büchern enthält.

Literaturverzeichnis:

Bücher:

Chasin' a dream /
hrsg. von Gerald Hündgen. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989

Cross, Brian:
It's not about a Salary...: Rap, Race and Resistance in Los Angeles. –
London: Verso, 1993

Dufresne, David:
Yo! Rap Revolution. – Neustadt: Schwinn, 1992

Die Fantastischen Vier: Die letzte Besatzermusik: Die Autobiographie,
aufgeschrieben von Ralf Niemczyk. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999

Halbscheffel, Bernward; Kneif, Tibor:
Sachlexikon Rockmusik: Industrie und Geschichte. Instrumente, Stile,
Techniken. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992

HipHop-Lexikon /
von Sebastian Krekow, Jens Steiner und Mathias Taupitz. – Berlin: Lexi-
kon Imprint Verlag, 1999

Jacob, Günther:
Agit-Pop : Schwarze Musik und weiße Hörer. – Berlin: Edition ID-Archiv,
1993

Langenscheidts Handwörterbuch Englisch-Deutsch. – Berlin: Langen-
scheidt, 1988.

Mitchell, Tony:
Popular Music and Local Identity. – London: Leicester University Press,
1996

Müller, Andrea:
Die Fantastischen Vier: Die Megastars des deutschen Rap. - Düsseldorf:
Econ, 1996

Poschardt, Ulf:
DJ-Culture. – Hamburg: Rogner & Bernhard, 1995

Rap /
hrsg. von Wolfgang Karrer und Ingrid Kerkhoff. – Hamburg: Argument-
Verlag, 1996. – (Gulliver – Deutsch-Englische Jahrbücher ; Band 38)

Toop, David:
Rap Attack. – St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag, 1992

Wicke, Peter; Ziegenrucker, Kai-Erik und Wieland:
Handbuch der populären Musik. – Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1997

Artikel aus Zeitschriften, Zeitungen etc.

Adorjan, Johanna: Liebesnot statt Ghettowut, in: Spiegel 19/99, S. 206

Albrecht, Falk: Die neue S-Klasse, in: Visions 6/99, S. 76-80

Ayata, Imran: Türkischsprachiger HipHop in D, in: Spex 8/97, S. 32-35

Blank, Monika: Tic Tac Toe, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International 4/98

Bresch, Oliver: CD-Rezension zu „Die Jazzkantine“, in: Intro 10/94, S. 46

Christ, Sven: Editorial, in: Juice 3/98, S.4

Club der bösen Buben, in: Spiegel 14/98, S. 241

Dallach, Christoph: „Jungs, vergeßt es“, in: Spiegel 19/99, S. 204-206

DJ Real: Breite Seite: Ein Kessel Bunes, in: Juice 5/99, S. 10

Exter, Dieter: Hip Hop, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International 4/90

Fabinger, Stefan: Afrika Bambaata, in: Backspin Nr. 16, S. 12-13

Felbert, Oliver von: Eimsbusch City Limits, in: Spex 12/98, S. 26-29

Felbert, Oliver von: Die Unbestechlichen, in: Spex 3/93, S. 50-53

Freisberg, Lars: Cartel: Keine Diskussionen! in: Spex, 6/95, S. 24-25

Giessen, Hans W.: Deutscher Hip Hop, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International 5/98

Giessen, Hans W.: Sabrina Setlur, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International 8/98

Grether, Kerstin: Prinzip Survival: Cora E., in: Spex 8/93, S. 20-23

Günther, Pierre: MTV > < VIVA, in: Juice 5/98, S. 46-47

Heimat des HipHop, in: ME/Sounds 10/98, S. 24

Heiser, Jörg: Hitlers Rührei, in: Spex 3/94, S.48-49

Hüttmann, Oliver : Durchs Reimland geht ein Ruck, in : Rolling Stone 10/98, S. 38-39

Maruhn, Chris: CD-Rezension zu: „Benztown“ (Die Krähen), in: Intro 12/95.S. 57

Maruhn, Chris: Die deutsche Rap-Szene: Ein einziger Hype? in: Intro 12/94, S. 30-31

Maruhn, Chris: Hip Hop Musik und Rap-Lyrik aus Deutschland, in: In Full Effect 3/93

Nagl, Tobias: Benztown Bouncers, in: Spex 5/99, S. 18-19

Nikolai, Armin: Die Fantastischen Vier, in: Munzinger-Archiv/Pop-Archiv International 1/98

Nink, Stefan: die Fantastischen Vier, in: ME/Sounds 5/93, S. 25-28

Rohleder, Jörg: Die Rapper sind wie eine große Familie, in: Stuttgarter Zeitung 03.09.1999

Seidl, Christian: Man singt deutsch, in: Stern 34/99, S. 44-56

Ski, Rick: Die Mystik der Breakbeats, in: Juice 3/99, S. 52-54

Weber, Martin: Absolute Gewinner, in: ME/Sounds 5/99, S. 29-34

Wellner, Frank-Michael: Kohle, Kalauer und Kalashnikovs, in: Rolling Stone 4/98, S. 30-31

Internetseiten:

<http://oase-shareware.org/raphis/szene.htm>

<http://www.pons.de>

<http://home.htwm.de/mvogel1/outside.htm>

<http://home1.swipnet.se/~w-53517/snapbiog.htm>

http://www.laut.de/wortlaut/artists/f/fettes_brot/index.htm

<http://www.rap.de/mag/feature-mellowbag.html>

<http://www.0711-hiphop.de/artists/aframe.htm>

<http://www.0711-hiphop.de/office/oframe.htm>

<http://www.fourmusic.com/fourmusic/label.html>

<http://benztown.irc-stuttgart.de/kolchose/0711p.htm>

<http://benztown.irc-stuttgart.de/kolchose/p-djem.htm>

<http://www.jvc.de>

Sonstiges:

Lost In Music: HipHop, 3sat/ZDF-Fernsehsendung, 1993

Fremd in diesem Land: Türk-Rap in Deutschland, WDR-Fernsehsendung, 1996

The Essential: Die Fantastischen Vier, MTV-Fernsehsendung, 1996

Interview mit Strachi (Johannes von Strachwitz) vom 0711-Büro am 22.09.1999

Becker, Bernd: HipHop als aktuelles Kulturphänomen. Mit einem annotierten Medienverzeichnis für Öffentliche Bibliotheken. – Diplomarbeit der FH Stuttgart, Hochschule für Bibliotheks- und Informationswesen, 1995

In Full Effect, Ausgabe 3/93

Mik´x News, Ausgabe Juni 94

Juice, Ausgaben 3/98, 4/98, 5/98, 6/98, 2/99, 3/99, 4/99, 5/99, 6/99, 7/99, 8/99

Backspin, Ausgaben Nr. 16 (Mai-Juni 99), Nr. 17 (Juli-Sept. 99)

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe.

Es wurden nur die in der Arbeit ausdrücklich benannten Quellen und Hilfsmittel benutzt.

Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches kenntlich gemacht.

Stuttgart, Oktober 1999